ت. س. اليوت



في الشعر والشعراء

ترجمة : محمد جديد

في الشعر والشعراء

ت. س. اليوت

دار كنعان
للدراسات والنشر
دمشق - ص.ب (٤٤٣) - هاتف (٢٣٠١٩١)

عدد النسخ (٢٠٠٠)

الطبعة الأولى - ١٩٩١

الاشراف الفني
جمال الابطح

تصــــدير

لا يسعني إلاّ أن أُسجّل بين يَدَي هذا الكتاب جزيل شكري وعميق امتناني لكل من تفضّل بإسداء العون الكريم في إخراج هذه الترجمة، وحلّ الإشكالات التي عرضت في أثنائها، وأخصُّ بالذكر منهم الأخ الكريم الدكتور يحيىٰ أبو ريشة المدرس في قسم اللغة الانكليزية بجامعة حلب الذي تفضل بترجمة قصيدة الشاعر دنبار من اللغة الانكليزية القديمة، والخبير الأمريكي السيد الدكتور بول أماش، والسيد الأب جورج شهباز الذي أعانني في ترجمة النصوص والشواهد الواردة في الكتاب باللغة اللاتينية، والأستاذ جوزيف كحال الذي ساعد بترجمة فقرات من « المطهر » لدانتي من اللغة الإيطالية، والسادة العاملين في مكتبة جامعة حلب، ودار الكتب الوطنية بحلب.

وأسأل الله أن يجعلني ممن يعرفون الفضل لأهله ويقدرونه حق قدره.

محمد جديد

مقدمة

إذا استثنينا مقالاً واحداً ، كانت المقالات التي يضمها هذا الكتاب كلها تاليةً لتلك المقالات التي ضمها كتابي « مقالات مختارة » وقد كتب معظمها خلال السنوات الست عشرة الأخيرة . وكان كتابي « مقالات مختارة » مجموعة متنوعة . أما هذا الكتاب فهو يقتصر ، كما يشير إلى ذلك عنوانه ، على المقالات التي تتناول الشعراء أو الشعر .

على أن المجموعة الحالية تختلف عن كتابي « مقالات مختارة » من ناحية أُخرىٰ ، ففي ذلك الكتاب مقال واحد فحسب كُتب ليُلقىٰ على المستمعين، أما سائر المقالات فقد كُتبت جميعاً للنشر في الدوريّات . أما الكتاب الراهن ففيه عشر مقالات خُوطب بها المستمعون بشكل مباشر ، من بين المقالات الست عشرة التي تشكل الكتاب الراهن ، وثمة مقال ، هو الحادي عشر ، حول فرجيل ، كان حديثاً إذاعياً . على أنني ، حين نشرت هذه الأحاديث الآن لم أُحاول أن أُحوّلها إلى ما كان يمكن أن تكون عليه لو أنها وضعت في الأصل لعين القارىء بدلاً من أُذنه ، ولا أدخلت تغييرات أكثر من حذف الملاحظات التمهيدية لمقال « الشعر والمسرح » ، وكذلك بعض الملاحظات الافتتاحية ، والدُعابات العَرَضية الطارئة التي أُريد بها إغراء المستمع ، وقد لا تزيد على أن تثير القارىء . كلاّ ، ولم يبدُ لي أن من الحق أن أقوم، وأنا أعدُّ للنشر في مجلد واحد أوراقاً كتبت في أوقات مختلفة ، وفي مناسبات شتىٰ ،

بحذف فقرات تكرِّر ما ورد في مكان آخر، أو أن أُحاول القضاء على أوجه التنافر، أو أوفِّق بين المتناقضات. فكل موضوع هو نفسه من حيث الجوهر كما كان في تاريخ إلقائه أو نشره للمرة الأُولىٰ.

وثمة صفحات أو أحاديث يؤهِّلها تاريخها ومادة موضوعها للإدراج هنا وقد أعرضت عنها لدىٰ إعادة قراءتها بعد حين من الزمان، باعتبارها غير صالحة بالدرجة الكافية. ولقد وَدِدْتُ لو أني وجدت تينكِ ؟؟ المحاضرتين اللتين أُلقيتا في جامعة «ادنبره» قبل الحرب حول «تطور شعر شكسبير» جديرتين بالإدراج ههنا، لأن ما كنت أُحاول أن أقوله ما زال يبدو لي جديراً أن يُقال. ولكن المحاضرتين أصابتاني بصدمة من سوء كتابتهما، وكانتا بحاجة إلى مراجعة عميقة، وتلك مهمة ينبغي تأجيلها إلى أجل غير مسمىٰ. وإنه لمّا يقلّل من أسفي لهذا الحذف على كل حال أنني سلبت هذه المجموعة من المحاضرات أفضل فقراتها، وهو تحليل المشهد الأول من (هاملت)، لأُجسّدها في حديث آخر، وهو (الشعر والمسرح). وهكذا فإنني لمّا كنت أخذت من محاضرة لمصلحة أُخرىٰ، أضيف الآن إلى محاضرة «الشعر والمسرح» نُقْلةً قصيرة من محاضرة ادنبره نفسها، وهي ملاحظة حول مشهد الشرفا في مسرحية «روميو وجولييت».

إن امتناني يتجلىٰ في صورة حواشٍ على المقالات العديدة. وهي لا تعبّر التعبير الواضح عن ذكريات الامتنان للضيافة التي لقيتها في مدن عديدة، في غلاسكو وسوانزي، ومينيابوليس وبانفور (شمال ويلز) ودبلن. وإن ما أدين به من عرفان بالجميل لهو أكثر عدداً من أن أُخصصه، ولكني أودُّ أن أُعبر عن تقديري لحفاوة مؤسسة FVS لدىٰ إلقاء محاضرتي عن «جوته الحكيم» بمناسبة استلامي جائزة جوته الهانزية (وهذه المؤسسة هي التي تمنح الجوائز) ولمدير الجامعة ولعمدة مدينة هامبورج ومجلس مدينتها.

ت. س. اليوت
تشرين الأول ١٩٥٦م

الوظيفة الاجتماعية للشعر[1]

عنوان هذا المقال يحتمل أن يوحي بأشياء مختلفة لأناس مختلفين إلى درجة تمنحني العذر في أن أشرح أولاً ما لا أعنيه به قبل أن أشرح ما أعنيه به حقاً . فعندما نتحدث عن وظيفة أي شيء ربما يكون فكرنا متوجهاً إلى ما ينبغي لهذا الشيء أن يؤديه أكثر مما يتجه إلى ما يؤديه أو ما أدّاه . وهذا تمييز هام ، لأنني لا أنوي الحديث عما أعتقد ان على الشعر أن يؤدّيه . فأولئك الذين يتحدثون إلينا عما ينبغي للشعر أن يؤدّيه ، يحملون عادة في أذهانهم ذلك النوع الخاص من الشعر الذي يودون لو يكتبونه ، ولاسيما إذا كان هؤلاء أنفسهم شعراء . ومن الممكن دائماً ، بالطبع ، أن تكون للشعر وظيفة في المستقبل مختلفة عما كان له في الماضي ، ولكن حتى لو كان الأمر كذلك فمن المهم أن نقرر أولا أية وظيفة كانت له في الماضي ؛ في هذا العصر أو ذاك ، في هذه اللغة أو تلك ، وعلى نطاق عالمي . ولقد كان في وسعي أن أكتب بسهولة عما أؤديه بنفسي عن طريق الشعر ، أو ما أود أداءه ، ثم أحاول إقناعكم بأن هذا هو بالضبط ما حاول القيام

---

(١) كلمة ألقيت في المعهد البريطاني النرويجي عام ١٩٤٣ ، ثم عُدّلت للالقاء على جمهور من المستعمين في باريس ١٩٤٥ . وفيما بعد ظهرت في مجلة Adelphi .

به كل فحول الشعراء أو ما كان ينبغي لهم أن يقوموا به ، في الماضي — إلا أنهم لم ينجحوا في ذلك نجاحاً كاملاً ، وربما لم يكن ذلك خطأهم . ولكن يبدو لي من المحتمل أن الشعر — وأنا أقصد كل الشعر العظيم — إذا لم تكن له وظيفة اجتماعية في الماضي فليس من المحتمل أن تكون له وظيفة كهذه في المستقبل .

وعندما أقول (كل) الشعر العظيم فإنما أقصد إلى تجنب طريقة أخرى كان من الممكن أن أتناول الموضوع بها . فمن الممكن أن يتناول المرء أنواع الشعر المختلفة ، واحداً بعد الآخر ، ويناقش الوظيفة الاجتماعية لكل نوع بدوره ، دون أن يصل إلى السؤال العام وهو : ما هي وظيفة الشعر من حيث كونه شعراً . وأنا أود أن أميز بين الوظيفتين العامة والخاصة بحيث نعرف ما لا يتناوله حديثنا . فمن الممكن أن يكون للشعر غرض اجتماعي مقصود ومدروس ، وفي أشكاله الأكثر بدائية يكون هذا الغرض على الغالب شديد الوضوح . فهناك ، على سبيل المثال ، قصائد اسكندنافية وأغانيٌّ قديمة كان لبعضها أغراض سحرية عملية جداً — لتجنّب عين الحسود ، ولشفاء بعض الأمراض ولاسترضاء بعض الشياطين . وكان الشعر يستعمل في الطقوس الدينية في مرحلة مبكرة ، وعندما ننشد تراتيل فنحن ما نزال نستعمل الشعر لغرض اجتماعي خاص . وربما كانت الأشكال المبكرة من الملحمة والقصة البطولية تنقل ما كان يعتبر تاريخاً قبل أن يمتد بها العمر لتقتصر على الترفيه الجماعي . وقبل استعمال اللغة المكتوبة كان لابد أن يكون الشكل الشعري النظامي مساعداً للذاكرة إلى أقصى حد ، ولابد أن ذاكرة شعراء الملاحم البطولية ، ورواة الأقاصيص ، والعلماء كانت مذهلة . وفي المجتمعات الأكثر تقدماً ، كمجتمع بلاد اليونان القديمة كانت الوظائف الاجتماعية المعترف بها للشعر بارزة جداً أيضاً . ثم تتطوّر المسرحية الاغريقية من الطقوس الدينية ، وتظل اجراءاً رسمياً عاماً مرتبطاً بالاحتفالات الدينية التقليدية ، وتتطوّر القصيدة الغنائية البندارية[1] مرتبطةً بمناسبة اجتماعية خاصة ، ولاشك أن

---

(١) نسبة إلى الشاعر الاغريقي بندار

هذه الاستعمالات المحدَّدة للشعر أعطته إطاراً جعل من الممكن تحقيق الكمال في أنواع خاصة منه .

وفي الشعر الأكثر حداثة تبقى بعض هذه الأشكال ، كأشكال التراتيل الدينية التي ذكرتُها . وقد شهد معنى مصطلح « الشعر التعليمي » «Didactic Poetry» بعض التغيير ، فكلمة «Didactic» يمكن أن تعني : نقل للمعلومات ، أو يمكن أن تعني « مزوّداً بالتعاليم الأخلاقية » أو يمكن أن تعني شيئاً يشمل كلا المعنيين . فقصائد فيرجيل « الزراعيات »[1] مثلاً ، من الشعر الجميل جداً ، وهي تتضمن معلومات صائبة جداً عن الزراعة الجيدة . ولكن سيبدو من المستحيل ، في هذه الأيام ، أن تكتب كتاباً عصرياً عن الزراعة يكون أيضاً شعراً رفيعاً : وذلك لشيء واحد هو أن الموضوع ذاته أصبح أكثر تعقيداً وأكثر اتّساماً بالسمة العلميّة ، ولشيء آخر وهو أن الموضوع الزراعي يمكن أن يعالج معالجة أسهل عن طريق النثر . وما ينبغي لنا أن نصنع صنيع الرومان الذين كتبوا الأبحاث الفلكية والكونية بالشعر . فقد حل النثر محل القصيدة التي يتمثل هدفها الظاهري بنقل المعلومات . وأصبح الشعر التعليمي يقتصر شيئاً فشيئاً على شعر الوعظ الأخلاقي أو الشعر الذي يهدف إلى إقناع القارىء بوجهة نظر المؤلف حول شيء ما . وهو يتضمن لذلك قسماً كبيراً مما يمكن أن يسمى بالسخرية أو الهجاء (Satire) على الرغم من أن الهجاء يتداخل جزئياً مع التقليد الساخر التشويهي (الكاريكاتوري) أو المحاكاة الساخرة لقصائد الآخرين(Parody)التي تهدف بالدرجة الأولى إلى إثارة الطرب . وتعتبر بعض قصائد درايدن ، في القرن السابع عشر ، هجائية (satires) بمعنى أنها تهدف إلى الاستهزاء بالموضوعات التي وُجِّهت ضدها ، وتعتبر ، كذلك ، تعليمية بما أنها تهدف إلى إقناع القارىء بوجهة نظر خاصة ، سياسية أو دينية . وهي إذ تفعل ذلك تستخدم طريقة الاستعارة أيضاً فتخفي الحقيقية في ثوب الخيال ، وتعتبر قصيدة « الأيّلة والنمر »

---

(١) Lyeorgics

التي تهدف إلى إقناع القارىء بأن الحق كان إلى جانب كنيسة روما ضد كنيسة انكلترا أكثر قصائده جدارة بالاعتبار من هذا النوع . وفي القرن التاسع عشر يستلهم قدر كبير من شعر شيللي الحماسة للاصلاح الاجتماعي والسياسي .

أما الشعر المسرحي فله وظيفة اجتماعية من نوع غريب بحد ذاته ، فبينما يكتب أكثر الشعر اليوم ليُقْرَأ في خلوة ، أو ليقرأ بصوت عالٍ في جماعة قليلة ، تتمثل وظيفة الشعر المسرحي وحده في إحداث انطباع مباشر جماعي لدى عدد كبير من الناس يجتمعون معاً ليشاهدوا أقصوصة خيالية تمثل على مسرح . ويختلف الشعر المسرحي عن أي شعر آخر ، ولكن لمّا كانت قوانينه الخاصة به هي قوانين المسرح فإن وظيفته تندمج مع وظيفة المسرح بصورة عامة ، وأنا لست معنياً هنا بالوظيفة الاجتماعية الخاصة للمسرح .

أما الوظيفة الخاصة للشعر الفلسفي فمسألة تقتضي تحليلاً وسرداً تاريخياً على جانبٍ من الاسهاب . وأعتقد أني ذكرت ما يكفي من أنواع الشعر لأُبيِّن أن الوظيفة الخاصة لكل نوع منه تتعلق بوظيفة أخرى ، فوظيفة الشعر المسرحي تتعلق بوظيفة المسرح ، ووظيفة الشعر التعليمي الخاص بالمعلومات تتعلق بوظيفة مادة الموضوع ، ووظيفة الشعر التعليمي الخاص بالفلسفة أو الدين أو السياسة أو الأخلاق تتعلق بوظيفة هذه الموضوعات إن في وسعنا أن ندرس وظيفة أيٍّ من أنواع الشعر هذه دون أن نكون قد تطرّقنا البتّة إلى مسألة وظيفة الشعر . لأن كل هذه الأنواع يمكن أن تعالج بالنثر .

ولكن قبل أن أستطرد أودّ أن أدحض اعتراضاً يمكن طرحه . فالناس يشتبه عليهم أحياناً كل شعر له غرض خاص : أي الشعر الذي يدافع فيه الشاعر عن وجهات نظر اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية أو دينية . وكثيراً ما يميلون إلى القول أنه ليس شعراً عندما يكرهون وجهات النظر الخاصة هذه ، كما يحدث تماماً مع أناس آخرين كثيراً ما يعتقدون أن بعض الشعر هو شعر واقعي إذ يتفق أن يعبّر عن وجهة نظر يحبّونها . وينبغي أن أقول إن مسألة استعمال الشاعر شعره للدفاع عن موقف اجتماعي أو لمهاجمته ، أمر لا يهمّ . فالشعر الرديء قد يمثل الزيّ

الدارج عندما يعكس الشاعر موقفاً شعبياً يتصل باللحظة الراهنة ، ولكن الشعر الحقيقي لا يبقى حيّاً بعد تغيّر الرأي الشعبي فحسب بل يبقى حياً بعد الانعدام الكامل للاهتمام بالموضوعات التي كان الشاعر يعنى بها عناية المتحمس . فقصيدة لوكرتيوس[1] تظل قصيدة عظيمة على الرغم من أن ما فيها من أفكار في الفيزياء والفلك غير مقبول . وقصيدة درايدن يمكن أن تعطينا ، بعدُ ، متعة عظيمة من حيث كونها قصيدة عظيمة من الماضي على الرغم من أن مادة موضوعها مادة أجدر بالمعالجة النثرية .

وإذا كان لنا الآن أن نتبيّن الوظيفة الاجتماعية للشعر فعلينا أن ننظر أولاً إلى وظائفه الأكثر وضوحاً ، وهي تلك التي لا بد أن ينجزها إذا كان له أن ينجز أية وظيفة . وأعتقد أن أولى وظائفه التي نستطيع أن نكون على يقين منها ، هي أن الشعر يجب أن يمنح المتعة . وإذا سألت أي نوع من المتعة فلا أستطيع عندئذ أن أجيب إلاّ بأنه ذلك النوع من المتعة الذي يمنحه الشعر : وذلك ، ببساطة ، لأن أية إجابة أخرى ستذهب بنا بعيداً إلى مجال علم الجمال ، وإلى السؤال العام حول طبيعة الفن .

وأعتقد أنّ مما يُتفق عليه ، أن أي شاعر جيد ، سواء أكان شاعراً عظيماً أم لا ، يجب أن يعطينا شيئاً ما إلى جانب المتعة ، لأن المسألة لو كانت متعة فحسب لما كانت من النوع الأسمى . فوراء كل غرض نوعيّ يمكن أن يكون للشعر ، مثل تلك الأغراض التي سبق أن ضربت لها مثلاً في أنواع الشعر المختلفة ، فهناك دائماً نقل بعض الخبرات الجديدة ، أو بعض الفهم الجديد لما هو مألوف ، أو التعبير عن شيء عانيْناه ولكننا لا نملك الكلمات اللازمة له ، ومن شأنه أن يوسّع مجال وعينا أو يرفه إحساسنا . ولكن ما تُعنى به هذه

---

(١) Lucretius شاعر روماني وفيلسوف، مات عام ٥٥ ق.م ،وكتب قصيدة Dererumnotura (في طبيعة الأشياء) المترجم

الصفحات ليس مثل هذه المنفعة الفردية من الشعر . وليس مما لا يزيد على ما هو الحال في نوع المتعة الفردية . وأظن أننا نفهم جميعاً كلا نوعي المتعة التي يستطيع الشعر أن يمنحهما ، ونوع الفرق الذي يشكله بالنسبة لحياتنا ، وراء المتعة . وبدون الوصول إلى هاتين النتيجتين لا يكون ، شعراً ، ببساطة . إن في وسعنا أن نقر بهذا ، ولكننا في الوقت نفسه نغفل عن شيء يؤدّيه إلينا بصورة جماعية ، باعتبارنا مجتمعاً ، وأنا أقصد ذلك بأوسع معانيه ، لأنني أعتقد أن كل شعب ينبغي أن يكون له شعره الخاص به ، ليس ، ببساطة ، لأولئك الذين يستمتعون بالشعر ، فمثل هؤلاء في وسعهم دائماً أن يتعلموا لغات أخرى ، ويستمتعوا بشعرها ـــ ولكن لأن الشعر ، بالفعل ، يميّز المجتمع عما سواه ، باعتباره كلاً ، وهذا يعني أولئك الذين لا يستمتعون بالشعر . وأنا أُدرِج مع أولئك حتى هؤلاء الذين لا يعرفون أسماء شعراء وطنهم . وهذا هو الموضوع الحقيقي لهذه الصفحات .

إننا نلاحظ أن الشعر يختلف عن كل فن آخر في أن له قيمة بالقياس إلى الشعب الممثل لِعرْق الشاعر ولغته لا يمكن أن تكون لفن آخر . ومن الحق أنه حتى الموسيقا والتصوير لهما سمة محلية وعرقية . ولكن من المؤكد أن صعوبات التقييم في هذه الفنون ، هي أقلّ بكثير بالقياس إلى الأجنبي . ومن الحق ، من ناحية أخرى ، أن الكتابات النثرية لها سِمَة مميّزة في لغتها الخاصة تضيع بالترجمة ، ولكننا نشعر ، جميعاً ، أننا نخسر في قراءة رواية مترجمة أقلّ بكثير مما نخسر في قراءة قصيدة . وأمّا في ترجمة بعض أنواع المؤلفات العلمية فقد تكون الخسارة صفراً في الواقع . أمّا أن الشعر أكثر محليّةً من النثر فذلك أمر يمكن أن نراه في تاريخ اللغات الأوروبية ، فخلال العصور الوسطى ، وحتى مئات قليلة من السنين ظلت اللاتينية لغة الفلسفة واللاهوت والعلوم . وقد بدأ الاندفاع نحو الاستعمال الأدبي لِلُغات الشعوب بالشعر . وهذا يبدو طبيعياً تماماً عندما يتبيّن لنا أن الشعر يتعلق بالدرجة الأولى بالتعبير عن الشعور والانفعال ، وأن الشعور والانفعال يتسمان بالخصوصية بينما يتسم الفكر بالعمومية . وإنه لأسهل أن تفكر من

خلال لغة أجنبية من أن تشعر من خلالها . ولذلك فما من فن يتسم بالقوميّة اتّساماً عنيداً أكثر من الشعر . إن أي شعب يمكن أن تنتزع منه لغته ، وتقمع ، وتفرض لغة أخرى على المدارس ، ولكن لن تكون قد استأصلت اللغة القديمة ما لم تعلّم ذلك الشعب أن يشعر من خلال لغة جديدة ، وسوف تعود اللغة القديمة إلى الظهور في الشعر الذي هو مَرْكَبة الشعور . لقد قلت منذ لحظة « يشعر من خلال لغة جديدة » وأنا أقصد شيئاً أكثر من مجرد أن « يعبّر عن مشاعره بلغة جديدة » . فإن فكرة يُعَبَّر عنها بلغة مختلفة يمكن أن تكون هي الفكرة نفسها من الناحية العملية ، ولكن شعوراً أو انفعالاً يُعبَّر عنه بلغة مختلفة ليس هو الشعور أو الانفعال ذاته . ومن الأسباب الداعية إلى تعليم لغة أجنبية واحدة على الأقل تعليماً جيداً أننا نكتسب نوعاً من الشخصية التكميلية[1] ، ومن الأسباب المؤدية إلى عدم اكتساب لغة جديدة بدلاً من لغتنا الخاصة أن أكثرنا لا يريد أن يغدو شخصاً آخر مختلفاً . ومن النادر أن يمكن استئصال لغة متفوقة إلاّ باستئصال الشعب الذي يتكلّمها . وعندما تحل لغة محل أخرى فإنما يكون ذلك عادة لأن تلك اللغة تنطوي على مزايا تجعلها تروق للناس ولا تقدم مجرّد فرق ، بل مجالاً أوسع وأكثر إرهافاً ، لا للتفكير فحسب ، بل للشعور ، من اللغة الأكثر بدائية .

وإذاً فالانفعال والشعور يتم التعبير عنهما على أفضل وجه في اللغة المشتركة للشعب — وذلك يعني في اللغة المشتركة بين كل الطبقات : فالتركيب ، والايقاع ، والصوت ، والعبارة الاصطلاحية في لغة ما ، أشياء تعبّر عن شخصية الشعب الذي يتكلمها . وعندما أقول أن الشعر أكثر من النثر تعلّقاً بالتعبير عن الانفعال والشعور ، فإنني لا أعني أن الشعر لا يحتاج إلى أن يكون له مضمون أو معنى فكري ، أو أن الشعر العظيم لا يتضمن من مثل هذا المعنى أكثر مما يتضمنه الشعر الأدنى ، ولكن تطوير هذا البحث خليق أن يبعدني عن هدفي

---

(١) Supplementary Rersconality

المباشر . وسوف أعدُّ من المتفق عليه أن الشعب يجد التعبير الأكثر وعياً عن أعمق مشاعره في شعر لغته الخاصة أكثر مما يجده في أي فن آخر أو في شعر اللغات الأخرى . وهذا لا يعني ، بالطبع ، أن الشعر الحقيقي يقتصر على المشاعر التي يستطيع كل امرىء أن يتبيّنها ويفهمها ؛ فلسنا مضطرين إلى أن نقصر الشعر على الشعر الشعبي ، ويكفي أن تكون المشاعر الأكثر إرهافاً والأكثر تعقيداً في شعب متجانس مرتبطة بشيء ما مشترك مع المشاعر الأكثر ابتذالاً وبساطة ، ولا يجمعها شيء مشترك مع ذلك الشعب المعادل لها في المستوى والناطق بلغة أخرى . وعندما تكون حضارة ما في وضع صحيّ فإن الشاعر العظيم سيكون لديه ما يقوله لأبناء وطنه على اختلاف مستويات ثقافتهم .

وفي وسعنا أن نقول أن واجب الشاعر ، بحكم كونه شاعراً ، لا يكون إلاّ غير مباشر تجاه شعبه ، أما واجبه المباشر فهو تجاه لغته ، فواجبه الأول أن يحافظ ، والثاني أن يتوسّع ويحسّن ، وفي تعبيره عما يحس به شعب آخر إنما يكون مغيّراً للشعور بجعله أكثر وعياً ، وهو يجعل الناس أكثر وعياً بما يشعرون به من قبل ، ولذلك فهو يعلمهم شيئاً يتصل بأنفسهم . ولكنه ليس مجرد شخص أكثر وعياً من الآخرين ، وإنما هو ، أيضاً ، مختلف بصفته الفردية ، عن الآخرين من الناس وعن الآخرين من الشعراء أيضاً ، وهو يستطيع أن يجعل قرّاءه يشاركونه مشاركة واعية في مشاعر جديدة لم يعانوها من قبل . وذلك هو الفرق بين الكاتب الذي هو مجرد شخص غريب الأطوار أو مجنون والشاعر الأصيل . فالأول يمكن أن تكون لديه مشاعر فريدة ولكن لا يمكن لأحد أن يشاركه فيها ، ومن أجل ذلك تعتبر عديمة الفائدة . والثاني يكتشف تلاوينَ جديدة للإحساس يستطيع اقتباسها الآخرون وهو إذ يعبّر عنها فإنما ينمّي ويغني اللغة التي ينطق بها .

لقد تحدثت بما يكفي كل الكفاية عن الفروق البالغة الدقة بين مشاعر شعب وآخر ، وهي فروق تؤكدها وتنمّيها لغتاهما المختلفتان . ولكن الناس لا يَبْلون العالم بصور مختلفة في أماكن مختلفة فحسب ، بل يبلونه بصور مختلفة في أزمنة مختلفة . وفي الحقيقة يتغيّر إحساسنا على الدوام عندما يتغيّر العالم من

حولنا ، فإحساسنا ليس هو إحساس الصيني أو الهندوسي ذاته ، بل إنه ليس ، كذلك مماثلاً لإحساس أجدادنا قبل بضعة قرون ، وليس مماثلاً لإحساس آبائنا ، وأخيراً فنحن ، أنفسنا ، لسنا ذواتنا التي كانت قبل عام . وهذا واضح ؛ ولكنّ ما ليس بهذا الوضوح هو أن هذا هو السبب في أننا لا نستطيع احتمال **التوقف** عن كتابة الشعر . إن معظم المثقفين يفتخرون بالكتاب العظام في لغتهم على الرغم من أنهم قد لا يقرؤون لهم أبداً ، وهم يفعلون ذلك تماماً كما يفخرون بأية مزيّة أخرى لبلادهم ، بل إن قليلاً من الكتاب يُحتفى بهم إلى درجة تصل إلى ذكرهم في بعض المناسبات في الخطب السياسية ، ولكن أكثر الناس لا يدركون أن هذا لا يكفي ، وان لغتهم سوف تتدهور ، وان ثقافتهم سوف تتدهور ، وربما امتصتها ثقافة أقوى ، مالم يستأنفوا إنجاب الكتاب العظام ، ولاسيما الشعراء العظام .

والنقطة الأولى هي أننا ، بالطبع ، إذا لم يكن لدينا أدب حيّ[1] فسوف نشعر بالغربة بصورة مطّردة تجاه أدب الماضي ، وما لم نحافظ على الاستمراريّة **فسيصبح أدبنا الماضي** بعيداً عنّا بصورة مطّردة إلى أن يصبح في غربته عنا مساوياً لأدب شعب أجنبي ، لأن لغتنا تستمر في التغيّر ، وأسلوب حياتنا يتغيّر ، تحت ضغط التغيّرات الماديّة في بيئتنا ، في كل أنواع الاتجاهات . ومالم يكن لدينا هؤلاء الرجال القلائل الذي يجمعون بين الحساسية الفائقة والهيمنة الفائقة على الكلمات ، فإن مقدرتنا الخاصة ، لا على مجرد التعبير ، بل حتى على الإحساس بأي شيء سوى الانفعالات الأكثر بدائية ، سوف تنحطّ .

وقليلاً ما يهمنا أن يكون لشاعر جمهور كبير من المستمعين في عصره . إن ما يهمّنا أن يكون له دائماً ، على الأقل ، جمهور قليل من المستمعين في كل جيل . ومع ذلك فما قلته قبل قليل يوحي بأن أهميته تتعلق بعصره ، أو أن

---

(١) Living Literature ، والمقصود هنا الأدب المعاصر — المترجم

الشعراء الأموات لا تعود لهم أية فائدة بالقياس إلينا مالم يكن عندنا شعراء أحياء أيضاً . ولسوف أؤكد نقطتي الأولى وأقول أنه إذا ظفر شاعر بجمهور كبير من المستعمين بسرعة كبيرة فذلك ظرف خليقٌ أن يثير الشبهة : لأنه يؤدي بنا إلى أن نخشى ألاّ يكون في الواقع قائماً بأداء أي شيء جديد ، وأنه لا يزيد على أن يعطي الناس ما اعتادوا عليه من قبل ، وبالتالي ، ما نالوه من شعراء الجيل السابق . ولكن حصول الشاعر على جمهور مناسب ، قليل ، في عصره أمر هام .

وينبغي أن يكون هناك دائماً طليعة من الناس ، تقدر الشعر حق قدره وتكون مستقلة ، ومتقدمة على عصرها إلى حد ما ، أو مستعدة لتمثّل الجِدَّة بسرعة أكبر . إن تطور الثقافة لا يعني أن نأتي بكل فرد إلى الصدارة ، الأمر الذي يصل إلى ما لا يقل عن جعل كل فرد يلائم خطواته مع خطوات الآخرين في موكب عسكري ، بل يعني المحافظة على مثل هذه النخبة ، مع الكتلة الرئيسية من القراء الأكثر سلبيّة على ألاّ تتخلف عنه أكثر من جيل أو نحوه . وسوف تشق التغيرات والتطوّرات الطارئة على الاحساس والتي تظهر أولاً في عدد قليل ، تشق طريقها في اللغة بالتدريج ، بتأثيرها على كتاب شعبيّين أكثر سهولة ، وفي الوقت الذي تكون فيه قد كرّست نفسها سوف يقتضي الأمر تقدماً جديداً . وبالإضافة إلى ذلك فإنه عن طريق الكتاب الأحياء يبقى الأموات أحياء . فإن شاعراً مثل شكسبير أثّر في اللغة الانكليزية تأثيراً عميقاً جداً ، ولم يكن ذلك عن طريق تأثيره على خلفائه المباشرين فحسب . ذلك لأن أعظم الشعراء لهم جوانب لا تخرج إلى النور على الفور ، وبممارسة تأثير مباشر على الشعراء الآخرين بعد ذلك بقرون ، يواصل هؤلاء الشعراء تأثيرهم على اللغة الحية ، وفي الحقيقة ، إذا أراد شاعر انكليزي أن يتعلم كيف يستعمل الكلمات في عصرنا فعليه أن يكرّس دراسة عميقة لهؤلاء الذين استعملوها على أفضل وجه في عصرهم ، أي لهؤلاء الذين جعلوا اللغة جديدة في أيامهم .

وحتى ههنا لم ألمح بعدُ إلاّ إلى النقطة النهائية التي أعتقد أن تأثير الشعر يمكن أن يقال أنه يمتد إليها ، وهذا يمكن صياغته على أفضل وجه بتأكيد أنه ، في

المدى البعيد ، يشكل فرقاً يميّزه عن الخُطبة ، وعن الاحساس ، وعن حياة كل أعضاء المجتمع ، وعن الناس كلهم ، سواء أكانوا يقرأون الشعر ويستمتعون به أم لا ، وفي الحقيقة ، سواءً عرفوا أسماء أعظم شعرائهم أم لا ، إنّ تأثير الشعر ، في أقصى حدوده ، هو بالطبع شديد الانتشار ، وغير مباشر بدرجة كبيرة ، كما أن البرهنة عليه عسيرة جداً ، إنه مثل تتبع مسار طائر أو طائرة في سماء صافية ، فإذا رأيتها وهي قريبة تماماً ولازَمْتها ببصرك وهي تمعن في البعد شيئاً فشيئاً ، كان في وسعك أن تظل مشاهداً لها وهي على مسافة شاسعة ، على مسافة لن تستطيع عين شخص آخر أن تتبيَّنها إذا ما حاولت أن تدلّه عليها . وكذلك فأنت إذا تتبّعت تأثير الشعر ، مروراً بأولئك القراء الذين هم أكثر الناس تأثراً به ، وحتى أولئك الذين لا يقرأونه على الاطلاق ، فستجده حاضراً في كل مكان ، وعلى الأقل ستجده إذا ما كانت الثقافة القومية حيّة ومعافاة ، ذلك لأن في المجتمع السليم تأثيراً وتفاعلاً مستمريْنْ ومتبادلين من كل جزء من أجزائه على الأجزاء الأخرى ، وهذا هو ما أعنيه بالوظيفة الاجتماعية للشعر بأوسع معانيها ، وذلك أنه يؤثر ، بالنظر إلى تفوّقه وعنفوانه ، على الكلام وعلى الاحساس في الأمة بأسرها .

وينبغي لكم الاّ تتصوروا أنني أقول إن اللغة التي نتكلّمها يحدّد معالمها شعراؤنا على سبيل الحصر . فبنية الثقافة أكثر من ذلك تعقيداً ، وفي الواقع سوف يكون من الحق كذلك أن سمة شعرنا تعتمد على الطريقة التي يستعمل بها الشعب لغته ، فالشاعر يجب أن يتخذ مادّته من لغته الخاصة كما ينطق بها الناس بالفعل من حوله . فإذا كانت تشهد تحسناً ، استفاد من ذلك ، وإذا كانت تعاني من تدهور كان عليه أن يُخرج منها أفضل ما يمكن إخراجه . إن الشعر يستطيع إلى حد ما ، أن يحافظ على جمال لغة ما ، بل يستطيع أن يعيد ذلك الجمال ، وهو يستطيع ، وينبغي له أيضاً ، أن يساعدها على التطوّر ، لتبلغ من التهذيب والدقة في الظروف الأكثر تعقيداً ، ومن أجل الأغراض المتغيرة في الحياة الحديثة ، ما كانت عليه في عصر أبسط ومن أجل ذلك العصر . ولكن الشعر ، شأن أي عنصر فرد آخر في تلك الشخصية الاجتماعية الحافلة بالأسرار والتي نسميها

« الثقافة » ، يجب أن يعتمد على ظروف كثيرة جداً هي خارج نطاق سيطرته .

وهذا يقودني إلى عدد من الخواطر المتأخّرة ذات طبيعة أكثر عموماً .. لقد كان تأكيدي حتى هذه النقطة يتوجّه صوب الوظيفة القومية والمحلية للشعر ، وهذا أمر لابد من تجليته . فأنا لا أرغب أن أترك انطباعاً مؤداه أن وظيفة الشعر هي أن يفصل شعباً عن آخر ، ذلك لأني لا أعتقد أن ثقافات شعوب أوروبا العديدة يمكن أن تزدهر في عزلة كل منها عن الأخرى . فما لا شك فيه أنه كانت هناك ، في الماضي ، حضارة رفيعة تخرج فناً وفكراً وأدباً عظيماً تطور في عزلة ، ولا أستطيع أن أتحدث عن ذلك بيقين ، لأن بعضها قد لا يكون منعزلاً كما يظهر أول الأمر ، ولكن الأمر لم يكن كذلك في تاريخ أوروبا ، فحتى اليونان القديمة كانت تدين بشيء كثير لمصر وتدين ببعض الدين للحدود الآسيوية ، وفي العلاقات بين الدول اليونانية على اختلاف لهجاتها وأساليبها يمكن أن نجد تأثيراً متبادلاً وحافزاً مماثلاً لذلك الذي كان بين بلدان أوروبا ، إحداها تجاه الأخرى ، ولكن تاريخ الأدب الأوروبي لن يظهر أن أياً من هذه الآداب كان مستقلاً عن الآداب الأخرى ، بل يظهر ، بالأحرى ، أنه كان هناك أخذ وعطاء مستمر ، وأن كلاً منها بدوره ، كان يتعرّض ، من حين إلى آخر ، لإحياء جديد ، بحافز من الخارج ، إن اكتفاءً ذاتياً عاماً ببساطة ما كان له أن يتحقق : إن الأمل في تخليد ثقافة أي بلد يكمن في الاتصال بالآخرين ، ولكن إذا كان فصل الثقافات ضمن الوحدة الأوربية خطراً ، فكذلك يمكن أن يكون من الخطورة بمكان توحيد الثقافات المؤدي إلى التماثل . فالتنوع أساسي جوهري كالوحدة . وعلى سبيل المثال ، هناك كثير مما يجب أن يقال ، لأغراض محدودة معنية ، عن اللغة المشتركة العالمية كالاسبرانتو ، والانكليزية الأساسية[1] ، ولكن لو افترضنا أن كل الاتصالات بين الأمم تمت بمثل هذه اللغة المصطنعة فكم ستكون عندئذ قاصرة !

---

(١) Basic English نظام لتعليم الانكليزية قوامه /٨٥٠/ كلمة فقط — المترجم

والأحرى أنها ستكون ملائمة على الاجمال من بعض الجوانب ، وسيكون هناك نقص كليّ في الاتصال من الجوانب الأخرى . إن الشعر هو مُذَكِّرٌ دائم يذكر بكل الأشياء التي لا يمكن أن تقال إلاّ بلغة واحدة غير قابلة للترجمة ، والاتصال الروحي بين شعب وشعب لا يمكن أن يتم دون الأفراد الذي يتجشّمون مشقة تعلم لغة أجنبية واحدة على الأقل بمقدار ما يستطيع المرء أن يتعلم أية لغة غير لغته الخاصة ، والذين يكونون بالنتيجة ، قادرين ، بدرجة أقل أو أكثر ، على أن يحسوا من خلال لغة أجنبية بمقدار ما يحسّون من خلال لغتهم الخاصة ، كما أن فهم المرء لشعب آخر ، بهذه الطريقة ، يحتاج إلى تكملة عن طريق فهم أولئك الأفراد المنتمين إلى ذلك الشعب ، والذين تجشّموا عناء تعلّم لغتهم الخاصة .

وقد يتفق أن تكون دراسة شعر شعب آخر تثقيفية على نحو غريب . لقد قلت إن هناك خصائص في شعر كل لغة لا يستطيع أن يفهمها إلا أولئك الذين هم أبناؤها ، ولكن هناك جانب آخر لهذا أيضاً لقد وجدت في بعض الأحيان ، وأنا أحاول أن أقرأ لغة لم أكن أعرفها معرفة جيدة تماماً ، أنني لم أكن أفهم أية قطعة نثر إلى أن أفهمها وفقاً لمستوى أستاذ المدرسة ، وهذا يعني أنه كان لابد لي أن أتيّقن معنى كل كلمة وأتمكّن من قواعد اللغة وبنية الجملة ، وعندها كنت أستطيع أن أتدبّر معنى الفقرة بالانكليزية . ولكني وجدت أيضاً في بعض الأحيان أن القطعة من الشعر التي لم أكن أستطيع ترجمتها ، والتي كانت تتضمن كثيراً من الكلمات غير المألوفة لديّ ، والجمل التي ما كان في وسعي أن أترجمها ، كانت تنطوي على شيء غير مباشر ومفعم بالحيوية ، فريد من نوعه ، مختلف عن أي شيء في الانكليزية ـــ شيء لم أكن أستطيع صياغته بكلمات ، ومع ذلك كنت أشعر أنني أفهمه ، ولدى تقدّمي في تعلم تلك اللغة ، رأيت أن ذلك الانطباع لم يكن وهماً ، ولم يكن شيئاً تخيلت وجوده في الشعر ، بل كان شيئاً موجوداً في الواقع . وهكذا فأنت تستطيع في الشعر ، من حين إلى آخر ، أن توغل في بلاد أخرى ، إذا جاز هذا التعبير ، قبل أن يصدر جواز سفرك أو تؤخذ بطاقتك .

ولذلك فإن مجمل مسألة العلاقة بين البلدان ذات اللغات المختلفة والثقافات المتصلة بعضها ببعض ، ضمن نطاق أوروبا ، هي علاقة نتساق عليها ، وقد يكون ذلك بصورة غير متوقعة ، عن طريق استقصاء الوظيفة الاجتماعية للشعر . وأنا لا أنوي ، بالتأكيد ، أن أنتقل من هذه النقطة إلى مسائل سياسية بحتة ، ولكن قد يكون لي أن أتمنى على أولئك الذين يُعْنَون بالمسائل السياسية ، أن يكثروا من عبور الحدود إلى هذه المجالات التي كنت أدرسها ، لأن هذه تعطي الجوانب الروحية للمشكلات جانبها الماديّ الذي هو موضوع اهتمام السياسة . ومن وجهة نظري فإن الناس يُعْنَون بالأشياء الحية **التي لها قوانين نموها** الخاصة وهي ليست عقلانية دائماً ، ولكن لابد أن يتقبّلها العقل : إنها أشياء لا يمكن التخطيط لها بدقة أو تنظيمها إلاّ إذا أمكن تنظيم الرياح والأمطار والفصول .

من هنا وأخيراً ، إذا كنت على حق في الاعتقاد أن للشعر وظيفة اجتماعية ، تتناول الشعب الناطق بلغة الشاعر بأسره ، سواء أكان يعي وجوده أم لا ، نتج عن ذلك أنه مما يهم كل شعب في أوروبا أن يظل للشعوب الأخرى شعرها . أنني لا أستطيع قراءة الشعر النرويجي ، ولكن **لو أن أحداً أخبرني أنه ما** عاد أحد يكتب الشعر باللغة النرويجية لكنت خليقاً أن أشعر بذلك على أنه إنذار لا يصدر عن مجرد التعاطف الكريم ، بل كنت خليقاً أن أنظر إليه على أنه نقطة مرض يحتمل انتشارها في كل أرجاء القارة أنها بداية انحطاط قد يعني أن الناس في كل مكان ستمتنع عليهم المقدرة على التعبير عن انفعالات الكائنات المتحضّرة ، وبالتالي ، المقدرة على الإحساس بهذه الانفعالات . وهذا يمكن أن يحدث ، بالطبع ، فلقد تحدث الناس كثيراً في كل مكان عن انهيار العقيدة الدينية ، ولكنهم لم ينظروا بعين الاعتبار ، بالدرجة نفسها ، إلى انحطاط الاحساس الديني . إن مشكلة العصر الحديث لا تكمن في مجرد العجز عن الإيمان بأشياء معينة عن الله والإنسان كان أجدادنا يؤمنون بها ، بل تكمن في العجز عن **الإحساس** بالأحاسيس التي كانوا يحسون بها تجاه الله والإنسان . إن عقيدة ما عدت تعتقدها هي شيء يظل في وسعك فهمه إلى حد ما ، ولكن عندما يختفي الإحساس

الديني تصبح الكلمات التي كافح الناس للتعبير بها عنه لا معنى لها . ومن الحق أن الشعور الديني يتنوع بالطبع من بلد إلى آخر ، ومن عصر إلى آخر ، كما يتنوع الإحساس الشعري تماماً ، بل إن الإحساس يتنوّع ، حتى عندما يظل الإيمان أو العقيدة على حالهما . ولكن هذا شرط من شروط الحياة البشرية ، أما ما أوجس خيفة منه فهو الموت ، وكذلك فمن الممكن أن يختفي الإحساس بالشعر وتختفي الأحاسيس التي هي مادة الشعر ، في كل مكان ، الأمر الذي قد يساعد على تسهيل ذلك التوحيد للعالم الذي يعدّه بعض الناس مرغوباً لذاته .

موسيقا الشعر(١)

إن الشاعر ، عندما يتحدث أو يكتب عن الشعر ، يتمتع بمؤهلات خاصة وحدود خاصة ، وإذا سلمنا بالأخيرة استطعنا أن نقدّر الأولى على نحو أفضل ـــ وهذا تحذير أوصي به الشعراء أنفسهم ، كما أوصي به من يقرأ ما يقولون عن الشعر . إنني لا أستطيع البتة أن أعيد قراءة أيٍّ من كتاباتي النثرية دون حرج شديد : فأنا أتهرّب من هذه المهمة ، وقد لا آخذ بعين الاعتبار ، بالتالي ، كل ما أخذته على نفسي ، في وقت أو آخر : فقد أكرر في كثير من الأحيان ما قلته من قبل ، وقد أناقض نفسي في كثير من الأحيان ، لكنني أعتقد أن الكتابات النقدية للشعراء التي وجدت منها في الماضي أمثلة متميزة جداً تدين بقسط كبير من أهميتها لحقيقة أن الشاعر ، في لا شعوره ، إن لم يكن في غرضه الظاهريّ ، يحاول دائماً أن يدافع عن نوع الشعر الذي يكتبه ، أو يستنبط صيغة النوع الذي يريد أن يكتبه ، وبصورة خاصة عندما يكون شاباً ، ومنهمكاً بنشاط في

---

(١) محاضرة ألقيت بمناسبة الذكرى السنوية الثالثة لوفاة W.P.Ker بجامعة جلاسقو عام ١٩٤٩ ، ونشرتها دار جامعة جلاسقو في العام نفسه .

الكفاح من أجل نوع الشعر الذي يمارسه ، ينظر إلى شعر الماضي من حيث علاقته بشعره وقد يبالغ في امتنانه لأولئك الشعراء الموتى الذين تعلّم منهم ، كما يبالغ في استخفافه بأولئك الذي تختلف أهدافهم عن هدفه ، انه ليس قاضياً بمقدار ما هو محام ، بل إن معرفته قد تكون جزئية : ذلك لأن دراساته ستكون قد ساقته إلى التركيز على كتّاب معينين إلى درجة إهمال الآخرين . وعندما يُنظّر الإبداع الشعري فمن المحتمل أنه يقوم بتعميم أنموذج واحد من المعاناة ، وعندما يغامر بدخول مجال علم الجمال فمن المحتمل أن يكون أقل كفاءة من الفيلسوف بدلاً من أن يكون أكثر كفاءة منه ، وقد يكون خير ما يعمله هو مجرد رواية المعلومات الخاصة باستبطانه[1] الخاص ، لإعلام الفيلسوف ، وبالاختصار ، فإن ما يقوله عن الشعر لابد أن تُقدَّر قيمته بالقياس إلى الشعر الذي يكتبه . ويجب أن نعود إلى العالم للتثبّت من الحقائق ، وإلى الناقد الأكثر تجرّداً من أجل الحكم النزيه ، ولاريب في أن الناقد ينبغي أن يكون نوعاً من العالِم ، وان العالِم نوع من الناقد . أما كير[2] ، الذي كرّس اهتمامه بصورة رئيسية لأدب الماضي ولمشكلات العلاقة التاريخية ، فيجب أن يوضع في زمرة العلماء، ولكنه كان يملك ، بدرجة رفيعة ، حِسَّ القيمة ، والذوق الحسن ، وفهم أصول النقد والمقدرة على تطبيقها ، وهذه أمور لا يكون إسهام العالم بدونها إلاّ غير مباشر .

وهناك جانب آخر ، أكثر خصوصية يختلف فيه إطلاع العالم واطلاع الممارس على قبض الشعر ، وربما يحسن بي ههنا أن أكون من الحذر بحيث أقْصُر

---

(١) Jntrospertion مصطلح في علم النفس يدل على اسلوب في دراسة الظاهرة النفسية بالتأمل الداخلي من قبل الشخص الذي يتعرض لهذه الظاهرة «المترجم».

(٢) W. P. Ker ناقد انكليزي (١٨٥٥ — ١٩٢٣) اختص بدراسة العصر الوسيط ، واسع الاطلاع كان مبدؤه الاساسي أن مهمة الناقد الثناء بالطريقة الصحيحة (To praise in the right way) وكان استاذ الشعر بجامعة اكسفورد وعضوا في جميع ا لمؤسسات الادبية فيها حتى وفاته «المترجم» عن دائرة المعارف البريطانية.

الكلام على نفسي ، فأنا لم أكن قطّ قادراً على تذكر أسماء التفعيلات والبحور ، أو المراعاة اللازمة للقواعد المقبولة في التقطيع العروضي . وفي المدرسة كنت أستمتع استمتاعاً كبيراً جداً بإنشاء هومير أو فيرجيل ، بأسلوبي الخاص ، وربما كان لديَّ اشتباه غريزي مؤداه أنه ما من أحد يعرف حقاً كيف ينبغي أن تلفظ اللغة اليونانية ، أو ما كان يمكن للأذن الرومانية أن تتذوقه في فيرجيل من خلال النسيج المتداخل من الإيقاعات اليونانية والوطنية ، وربما لم أكن أملك إلا غريزة تقوم على الكسل الوقائي (Protective Laziness) ولكن لاريب أنه عندما وصل الأمر إلى تطبيق قواعد التقطيع العروضي على الشعر الانكليزي ، مع الاختلاف الشديد في نبراته ، والقيم المتغيّرة لمقاطعة الصوتية كنت أريد أن أعرف لماذا كان أحد الأبيات جيداً والآخر رديئاً وهذا ما لم ينبئني به التقطيع العروضي ، وبدا لي أن الطريقة الوحيدة لتعلم معالجة أي نوع من الشعر الانكليزي هو التمثّل والتقليد ، وذلك بأن يستغرقك عمل شاعر معين إلى أن تستطيع أن تخرج عملاً مقتبساً منه بصورة يمكن تفهّمُها ، ولست أقصد بهذا إلى القول أن الدراسة التحليلية للعروض ، والأشكال التجريدية التي تبدو مختلفة اختلافاً فائقاً جداً باختلاف الشعراء الذين يعالجونها ، هي مجرد تبديد للوقت . وكل ما أعنيه أن دراسة التشريح لن تعلمك كيف تجعل الدجاجة تضع بيضاً ، ولست أوصي بأيّ طريقة أخرى للبدء في دراسة الشعرين الاغريقي واللاتيني سوى طريقة الاستعانة بقواعد التقطيع العروضي هذه التي أنشأها علماء النحو بعد ان كان معظم الشعر قد كتب ، ولكن إذا استطعنا إعادة الحياة إلى هاتين اللغتين بدرجة تكفي ليكون المرء قادراً على التحدث بهما وسماعهما كما كان المؤلفون يفعلون كان في وسعنا أن ننظر إلى القواعد نظرة اللا مبالاة . فلابد لنا أن نتعلم اللغة الميتة بطريقة مصطنعة ، ولابد لنا أن نتناول قرض الشعر فيها بطريقة مصطنعة ، ولابد أن تطبق طرائقنا في التعليم على تلاميذ لا يملك معظمهم من موهبة اللغة إلا قدراً متواضعاً . بل إننا في تناولنا لشعر لغتنا الخاصة قد نجد تصنيف بحور الشعر وأبياته ذات المقاطع الصوتية والنبرات التي يختلف عددها باختلاف موقعها ، نافعاً في مرحلة

تمهيدية ، من حيث كونه خريطة مبّسطة لإقليم معقد . ولكنَّ ما يستطيعُ تدريبَ أُذُنِنا ليس دراسة الشعر بل دراسة القصائد فحسب ، فنحن لا نتعلم الكتابة من القواعد ، أو بالتقليد البارد للأسلوب ، والحق أننا نتعلم بالتقليد ، ولكن بتقليد أعمق من ذلك الذي يتحقق بتحليل الأسلوب فعندما قلدنا شيللي لم يكن ذلك صادراً عن رغبة في أن نكتب كما كان يكتب ، بمقدار ما كان مردّه إلى غزو النفس المراهقة من قبل شيللي ، ذلك الغزو الذي جعل طريقة شيللي ، في ذلك الوقت ، هي الطريقة الوحيدة التي يُكتب بها .

ولا ريب أن ممارسة قرض الشعر في اللغة الانكليزية قد تأثّرت بالوعي لقواعد العروض . أما مسألة تأثير اللاتينية على المجدّدين (ويات) و(سَري)[1] فذلك أمر متروك لعالم التاريخ ليُبتَّ فيه . وكان النحويّ العظيم أوتويسبرسن[2] هو الذي ساعد على بقاء بنية النحو الانكليزي مفهومة فهماً سيئاً في محاولاتنا جعلها تتطابق مع مقولات اللغة اللاتينية — كما هو الأمر في صيغة الإفتراض (Subjunctive) المفروضة . وفي تاريخ قرض الشعر لا تنشأ مشكلة حول مسألة هل كان الشعراء قد أساؤوا فهم إيقاعات اللغة في تقليدهم للأنماط الأجنبية . ولابد لنا أن نتقبّل ممارسات عظماء شعراء الماضي ، لأنها الممارسات التي تدربت عليها أُذُنُنا ويجب أن تتدرّب . وأنا أعتقد أن عدداً من المؤثرات الأجنبية مرّ بالشعر الانكليزي لإخصاب مجاله وتنويعه ، ويتمسك بعض العلماء التقليديين بوجهة النظر القائلة — وهذا خارج عن مجال اختصاصي — أن مقياس أبناء اللاتينية للشعر اللاتيني كان يقوم على النبرة أكثر مما يقوم على المقطع الصوتي ، وأنه كان

---

(١) Wyatt و Surrey شاعران انكليزيان من القرن السادس عشر قام ثانيهما بنقل أجزاء من الانياد لفرجيل ، وكان لهما انتاج مشترك ، وأعدم الثاني بتهمة الخيانة العظمى .

(٢) Otto Jespersen « المترجم »

يغشاه نفوذ لغة مختلفة جداً — وهي اليونانية — وأنه كان يرجع إلى شيء تقريبي في أشكاله الأولى ، في القصائد ، مثل قصيدة (ليلة العيد المباركة — Peruigilium Veneris) والتراتيل المسيحية المبكّرة . وإذا كان الأمر كذلك فأنا لا أستطيع أن أصدّ نفسي عن الاشتباه في أن جزءاً من المتعة في الشعر عند جمهور المستعمين المتحضّر في عهد فيرجيل كان ينشأ عن وجود نظامين عروضيين فيه ، في نوع من التقابل ، حتى على الرغم من أن جمهور المستمعين قد لا يكون بالضرورة قادراً على تحليل تلك المعاناة وبصورة مشابهة ، قد يكون من الممكن إرجاع جمال بعض الشعر الانكليزي إلى وجود أكثر من تركيبة عروضية واحدة فيه . على أن المحاولات المدروسة لاستنباط بحور شعرية انكليزية على النمط اللاتيني هي في العادة محاولات باردة جداً . ومن أكثر هذه المحاولات نجاحاً تدريبات قليلة لكامبيون[1] في رسالة له في العروض موجزة ولكنها صغيرة جداً وتنم عن اطلاع واسع ومن أوجه الانخفاق الأكثر بروزاً ، في رأيي ، تجاريب روبرت بريدجز[2] — وإني لأميل إلى ردّ كل ألوان الإبداع العبقري عنده إلى شعره الغنائي الأسبق والأكثر اتّساماً بالسمة التقليدية . ولكن عندما يكون الشاعر قد امتصّ الشعر اللاتيني بهذا العمق بحيث تصوغ حركته البيت الشعري بدون حيلة مدبّرة — كما هو الأمر عند ملتون وفي بعض قصائد تينيسون — فإن النتيجة يمكن أن تكون إحدى أعظم الانتصارات في مجال كتابة الشعر الانكليزي .

وأعتقد أن ما لدينا ، في الشعر الانكليزي ، إنما هو نوع من المزيج من

---

(١) Campion ، توماس كامبيون (١٥٦٧ — ١٦٢٠) ، شاعر وملحن انكليزي اشتهر بأغانيه على العود .

(٢) Robert Bridges (١٨٤٤ — ١٩٣٠) شاعر غنائي وناقد ، اشتهر بقصيدته «Testanent of Beauty» « المترجم »

الأنظمة ذات المصادر المختلفة (على الرغم من أنني لا أحب استعمال كلمة نظام ، لأنها توحي بالاستنباط الواعي أكثر مما توحي بالنمو) : إنه مزيج مثل مزيج الأجناس ، وهو يرجع بالفعل ، جزئياً ، إلى أصول عرقية . ذلك أن إيقاعات الأنجلوساكسون والكلتيين والفرنسيين النورمانديين والانكليز من أهل العصر الوسيط ، والسكوتلانديين تركت جميعاً بصماتها على الشعر الانكليزي ، وذلك جنباً إلى جنب مع إيقاعات اللاتينية ، وفي فترات مختلفة ، مع إيقاعات الفرنسية والايطالية والاسبانية . وكما هو الأمر في حالة الكائنات البشرية في عرق مركب حيث تسود صفات موروثة مختلفة في أفراد مختلفين ، حتى في أعضاء من الأسرة ذاتها ، فهناك عنصر أو آخر من المُرَكَّب الشعري يمكن أن يكون أكثر ملاءمة لشاعر أو آخر ، أو لفترة معينة أو سواها . إن نوع الشعر الذي نحصل عليه يتقرّر ، من وقت إلى آخر ، بتأثير أدب من الآداب المعاصرة في لغة أجنبية ، أو بالظروف التي تجعلنا نتعاطف مع فترة من فترات ماضينا أكثر مما نفعل مع سواها ، أو بالتوكيد الغالب في التربية ولكن هناك قانوناً واحداً من قوانين الطبيعة هو أكثر قوة من أيٍّ من هذه التيّارات أو المؤثّرات المتغيّرة القادمة من الخارج أو من الماضي : وهو القانون الذي يقضي بألاّ يتيه الشعر مفرطاً في البعد عن لغة الحياة اليومية العادية التي نستعملها ونسمعها ، وسواء أكان الشعر قائماً على النبرة أو على المقطع الصوتي ، وعلى القافية أو بدونها ، ومحافظاً على الشكل أو حرّاً ، فإنه لا يطيق فقدان اتصاله بلغة التعامل العام المتغيّرة .

وقد يبدو غريباً أنني عندما أزعم أنني أتحدث عن « موسيقا » الشعر ، أضع مثل هذا التوكيد على المحادثة . ولكني أودّ أن أذكّرك أولاً أن موسيقا الشعر ليست شيئاً يوجد مستقلاً عن المعنى . وإلاّ لكان في وسعنا أن نحصل على شعر ذي جمال موسيقي عظيم ولا معنى له . وأنا لم أعثر قط على مثل هذا الشعر . أما الاستثناءات الظاهرية فلا تزيد على أن ترينا اختلافاً في الدرجة : فهناك قصائد تهزّنا فيها الموسيقا ونستخف فيها بالمعنى ، وهذا يطابق تماماً وجود قصائد ننتبه

فيها إلى المعنى ونحن نهتز للموسيقا دون أن نلاحظها . ولنأخذ مثالاً متطرفاً في الظاهر ــ شعر إدوارد لير الفارغ . إن فراغه ليس الفراغ من المعنى ، بل هو المحاكاة الساخرة للمعنى (a parody of sense) وذلك هو معناه . فقصيدة (الأشياء المختلطة ــ The Jumblies) قصيدة مغامرة وحنين مرضيّ إلى الماضي تدور حول رحلة رومانسية في الخارج واستكشاف . وقصائد (الجَرَس ذو المقرعة الطنّانة ــ The Dong with a **luminous mose**) قصائد عاطفية مهدورة ، بل هي « أغنيات كئيبة » في الحقيقة . ونحن نستمتع بالموسيقا ذات النظام الرفيع ونستمتع بالشعور باللا مسؤولية تجاه المعنى . أو لنأخذ قصيدة من نمط آخر ، وهي « الصومعة الزرقاء » لويليام موريس . إنها قصيدة ممتعة على الرغم من أنني لا أستطيع أن أشرح ما تعنيه وأشك في أن مؤلفها كان في وسعه أن يشرحها . إن لها تأثيراً يشبه إلى حد ما تأثير الحروف الرونيّة[١] أو السحر ولكن الحروف الرونيّة وأشكال السحر إنما هي صيغ عمليّة جداً مصمّمة للوصول إلى نتائج محدّدة كإخراج بقرة من مستنقع . أما هدف القصيدة الواضح (وأنا أعتقد أن الكاتب موفّق إليه) فهو الوصول إلى مفعول الحلم . وليس من الضروري ، لكي نستمتع بالقصيدة ، أن نعرف ماذا يعني الحلم ، ولكن للكائنات البشرية اعتقاداً راسخاً بأن الأحلام تعني شيئاً ما . فقد اعتادت أن تعتقد ، وما يزال كثير من الناس يعتقدون ، أن الأحلام تبوح بأسرار المستقبل . ويقوم الإيمان الصحيح الحديث على أنها تكشف أسرار الماضي ــ أو على الأقل تلك الأنواع الشنيعة منها . وإنه لمن نافلة القول أن نلاحظ أن معنى القصيدة يمكن أن يضيع ضياعاً تاماً لدى الصياغة الجديدة للنص . ولكن ليس من نافلة القول ، بتلك الدرجة ، أن نلاحظ أن معنى قصيدة ما يمكن أن يكون شيئاً أوسع من الهدف

---

(١) الحروف الرونية أبجدية جرمانية قديمة مستوحاة من الأشكال المختلفة التي تتخذها الأعداد المحطمة اليابسة على أرض الغابة « المترجم »

الشعوري لمؤلفها ، وشيئاً بعيداً عن أصوله . وقد كان من الشعراء المحدثين الأكثر غموضاً الكاتب الفرنسي ستيفان مالارميه ، الذي يقول عنه الفرنسيون أحياناً إنّ لغته تبلغ من الغرابة أنه لا يستطيع فهمها إلاّ الأجانب . وقد أصدر الراحل روجر فراي وصديقه تشارلز مورون ترجمة انكليزية له ذات حواس لحل ألغاز المعاني . وعندما أعلم أن قصيدة (سونيت)[1] صعبة قد استوحيت من رؤية لوحة زيتية على سقف منعكسة على وجه منضدة مَجْلُو ، أو من رؤية الضوء منعكساً من الزبد الذي يعلو قدحاً من البيرة ، لا أستطيع إلاّ أن أقول أن هذا هو الرجم بالغيب حقاً ، وليس بالمعنى . وإذا ما تأثرنا بقصيدة فذلك يعني أنها عَنَتْ شيئاً بالقياس إلينا ، وقد يكون ذلك شيئاً هاماً ، وإذا لم تتأثر فهي تعدُّ ، من حيث كونها شعراً ، عديمة المعنى ، ومن الممكن أن نتأثر تأثراً عميقاً لدى سماع إنشاد قصيدة في لغة لا نفهم منها كلمة ، ولكنْ لو أن أحداً أخبرنا عندئذ أن القصيدة لغوٌ لا معنى له لرأينا أنفسنا مضلّلين — وأنّ هذه لم تكن قصيدة ، بل كانت مجرد تقليد لموسيقا الآلات . وإذا كان جزء فقط من المعنى ، كما نعلم ، يمكن نقله لدى الصياغة الجديدة للنص فذلك لأن الشاعر مشغول بحدود الشعور التي تعجز بعدها الكلمات على الرغم من أنّ المعاني ما تزال موجودة . وان قصيدة ما يمكن أن يبدو أنها تعني أشياء مختلفة جداً لقراءٍ مختلفين ، وكل هذه المعاني قد تكون مختلفة عما ظن الشاعر أنه عناه . وعلى سبيل المثال ، ربما كان الكاتب يدوّن بعض المعاناة الشخصية الخصوصية التي رآها مفصومة العلاقة بأي شيء في الخارج تماماً ، ومع ذلك فالقصيدة يمكن أن تغدو بالقياس إلى القارىء تعبيراً عن ممارسة طقوس عامة[2] ، وكذلك عن بعض المعاناة الخصوصية العائدة إليه . وقد يختلف تأويل القارىء عن تأويل الكاتب ويكون صحيحاً بالدرجة نفسها — بل

---

(١) Sounet قصيدة مؤلفة من أربعة عشر بيتاً .

(٢) general rituation

قد يكون أفضل . وقد يوجد في القصيدة أكثر كثيراً مما كان حاضراً في ذهن الكاتب . وقد تكون التأويلات المختلفة كلها صياغاتٍ جزئية لشيء واحد . وقد ترجع أشكال الغموض واللّبْس إلى حقيقة أن القصيدة تعني أكثر ، لا أقلّ ، مما يستطيع الكلام العادي أن ينقله .

وإذاً فبينما يحاول الشعر أن ينقل شيئاً وراء ما يمكن نقله بالإيقاعات النثرية ، يظل هناك ، وكلُّ شيء على حاله ، شخصٌ يتحدث إلى آخر ، وهذا الأمر يصبح بالدرجة نفسها إذا ما غنّيت الكلام ، لأن الغناء طريقة أخرى للحديث . والعلاقة المباشرة بين الشعر والحديث ليست مسألة نستطيع أن نضع لها قوانين دقيقة . فكل ثورة في الشعر يحسن بها أن تكون عودة إلى الحديث العام ، وأحياناً أن تعلن ، عن نفسها لا إنها عودة إليه ، وتلك هي الثورة التي أعلنها وردزورث في مقدماته ، وكان على حق ، ولكن الثورة نفسها كان قد نهض بها ، قبل قرن من الزمان ، أولدهام و (والر) ودينهام ودرايدن ، كما آن أوان الثورة نفسها مرة أخرى بعد نحو قرن . وإنما يقوم أتباع الثورة بتنمية التعبير الشعري الجديد في اتجاه أو آخر ، فيصقلونه أو يصلون به إلى الكمال ، وفي أثناء ذلك تواصل اللغة المنطوقة تغيّرها ، فيتخلّف التعبير الشعري عن مواكبة العصر . وقد لا يتبيّن لنا إلى أي درجة كان كلام درايدن يبدو طبيعياً بالقياس إلى أكثر معاصريه حساسية . ومن الطبيعي أنه ليس هناك أبداً شعر يماثل بالضبط الكلام الذي يتحدثه الشاعر ويسمعه ، ولكن لا بدّ للشعر أن تكون له هذه العلاقة بكلام عصره التي تمكّن المستمع أو القارىء من أن يقول : على هذا النحو كنت سأتحدث لو استطعت أن أقرض الشعر . وهذا هو السبب في أن أفضل الشعر المعاصر يستطيع أن يعطينا شعوراً بالإثارة وإحساساً بالإشباع يختلف عن أية عاطفة يثيرها حتى شعرُ عصرٍ ماضٍ أعظمُ كثيراً من ذلك الشعر .

وإذاً فموسيقا الشعر يجب أن تكون موسيقا كامنة في حديث العصر الدارج . وذلك يعني أيضاً أنها يجب أن تكون كامنة في الكلام الدارج في مكان الشاعر ،

وليس من أغراضي الراهنة التنديد باللغة الانكليزية ذات الوجود الكلّي الموحّد، أو انكليزية «هيئة الإذاعة البريطانية» فلو اتفق أن تكلمنا نحن جميعاً على نحو متشابه لما بقي ما يمنعنا أن نكتب على نحو متشابه: ولكن إلى أن يأتي ذلك الوقت ـــ وأنا آمل أن يُؤَجَّل إلى أجل بعيد ـــ يظل من شأن الشاعر أن يستعمل الكلام الذي يجده حواليه، ذلك الكلام الذي يألفه أكثر من أي كلام سواه. ولسوف أظل دائماً أذكر انطباعي عن و. ب. ييتس[1] وهو يقرأ الشعر بصوتٍ عالٍ، فاستماعه وهو يقرأ الشعر بصوتٍ عالٍ، فاستماعه وهو يقرأ كتاباته الخاصة كان يجعلك تتبيّن إلى أي حد كانت تمس الحاجة إلى الطريقة الايرلندية في الكلام لاستنباط ألوان الجمال في الشعر الايرلندي: أما استماع ييتس وهو يقرأ ويليام بليك فكان معاناة من نوع مختلف، كان مدهشاً أكثر منه مشبعاً. ونحن لا نريد، بالطبع، من الشاعر مجرد أن يستنسخ بالضبط تعبير المحادثة الخاص به وبأسرته وأصدقائه وحيّه الخاص: ولكن ما يجده هناك هو المادة التي يجعل منها شعره. ويجب أن يكون كالمثّال، مخلصاً للمادة التي يعمل بها، فالأصوات التي سمعها هي التي يجب أن يصوغ منها اتّساقه وتناغمه.

ولسوف يكون من الخطأ، على أية حال، أن يدعي المرء أن كل الشعر ينبغي أن يبنى على الاتساق، أو أن الاتّساق هو أكثر من أحد مكوّنات موسيقا الكلمات. فبعض الشعر مقصود به الغناء، ومعظم الشعر في العصور الحديثة يراد به التلاوة ـــ وهناك أشياء أخرى كثيرة نتحدث عنها إلى جانب أزيز النحل الذي لا يحصى، أو هديل الحمائم في أشجار الدردار الموغلة في القدم. ان تنافر الأصوات، بل تنافر الألحان، **لهما مكانهما**، كما يجب أن يوجد، تماماً، في القصيدة، مهما كان طولها، مواقف انتقال بين الفقرات الأعظم أو الأدنى

---

(1) W.B. Yeats

حدّة ، لإعطاء إيقاع يمثل الانفعال المتموِّج الذي هو أمر جوهري للبنية الموسيقية لمجمل القصيدة ، وستكون الفقرات الأقل حدّة نثرية بالقياس إلى المستوى الذي تحدث عليه القصيدة بمجملها أثرها ، بحيث يمكن أن يقال ، بالمعنى المتضمن في ذلك السياق ، إنه ما من شاعر يستطيع أن يكتب قصيدة تأخذ مداها ما لم يكن أستاذاً في النثر .

وبالاختصار ، فإن ما يهمّ إنما هو مجمل القصيدة ، وإذا كان مجمل القصيدة لا يحتاج ، ولا ينبغي له في الغالب أن يحتاجَ ، إلى أن يكون رخيم اللحن ، فسينتج عن ذلك أن القصيدة لا تصنع من « الكلمات الجميلة » فحسب . وإني لأشك ، من وجهة نظر « الصوت » وحده ، في أن تكون أية كلمة أكثر أو أقلّ جمالاً من أخرى ــ ضمن نطاق اللغة المنتمية إليها ، ذلك لأن مسألة كون بعض اللغات أجمل من الأخرى هي مسألة أخرى تماماً . فالكلمات القبيحة هي الكلمات غير المتلائمة حيث توجد مع رفيقاتها . وهناك كلمات تعتبر قبيحة لأنها فجّة أو لأنها قديمة الطراز ، وهناك كلمات تعتبر قبيحة لصفتها الأجنبية أو افتقارها إلى الصقل (مثلاً : التلفزيون) : ولكني لا أعتقد أن أية كلمة ذات مكانة جيدة في لغتها الخاصة يمكن أن تكون جميلة أو قبيحة . إن موسيقا الكلمة ، إن صح التعبير ، تقع على نقطة تقاطع : فهي تنبع من علاقتها بالكلمات السابقة عليها والتالية بعدها مباشرة ، وبصورة غير محددة ، من علاقتها بسائر سياقها ، ومن علاقة أخرى ، هي تلك العلاقة القائمة بين معناها المباشر في ذلك السياق وكل المعاني الأخرى التي سبق أن كانت لها في سياقات أخرى ، وثروتها الأعظم أو الأدنى المرتبطة بالسياق . فمن الواضح أنه ليست كل الكلمات تتساوى في غناها ، وحسن ارتباطها بالسياق : وإنه لجزء من مهمة الشاعر أن يرتب الكلمات الأغنى بين الكلمات الأفقر ، في المواضع المناسبة . ونحن لا نستطيع أن نطيق شحن قصيدة بما تنوء بعبئه من الكلمات الأولى ــ ذلك لأنه لا يمكن حمل كلمة على أن تتسلل إلى مجمل تاريخ لغة وحضارة إلاّ في لحظات معينة . وهذه طريقة ضمنية غير مباشرة ، ليست زيّاً أو شذوذاً لأنموذج

غريب من الشعر ، وإنما هي ضمنية كامنة في طبيعة الكلمات ، وهي ، بالقدر نفسه ، موضوع اهتمام كل نوع من الشعراء . وغرضي هنا أن أصرّ على أن « القصيدة الموسيقية » هي القصيدة التي لها نمط موسيقي من الأصوات . ونمط موسيقي من المعاني الثانوية للكلمات التي تؤلّفها ، وأن هذين النمطين هما شيء واحد ولا ينفصلان . وإذا اعترضت بأن الصوت البحت وحده ، معزولاً عن المعنى ، هو الذي يمكن تطبيق صفة « موسيقي » عليه بشكل صحيح ، فإني لا أملك إلاّ أن أعيد توكيد إصراري السابق على أن صوت القصيدة إنما هي تجريد من القصيدة بمقدار ما يكون معناها تجريداً .

ويصور لنا تاريخ الشعر المُرسَل[1] نقطتين هامتين مترابطتين : الاعتماد على الكلام ، والفرق المدهش بين شيئين يتخذان الصورة نفسها من الناحية العروضية ، بين الشعر المرسل الدرامي ، والشعر المرسل المستخدم لأغراض ملحمية وفلسفية وتأملية ورعويّة . إن اعتماد الشعر على اللغة هو أكثر مباشرةً إلى حد بعيد في الشعر المسرحي منه في أي شعر آخر . ففي معظم أنواع الشعر تتضاءل ضرورة تذكيرنا باللغة المعاصرة بفعل المدى المتاح للمزاج الخاص ، فالقصيدة التي يكتبها جيرارد هوبكنز ، مثلاً ، قد تبدو بعيدة كل البعد عن الطريقة التي نعبر ، أنا وأنت ، بها عن أنفسنا ـــ أو بالأحرى ، عن الطريقة التي كان آباؤنا وأجدادنا يعبّرون بها عن أنفسهم : ولكن هوبكنز يعطي انطباعاً مؤداه أن شعره يتسم بالأمانة الضرورية لطريقته في التفكير ومناجاة نفسه . أما في الشعر المسرحي فالشاعر يتحدث من خلال شخصية بعد أخرى ، من خلال وسيلةٍ هي فرقة من الممثلين المدرَّبين من قبل مخرج ، ومن خلال ممثلين مختلفين ومخرجين مختلفين ، في عصور مختلفة : ويجب أن يكون تعبيره شاملاً لكل الأصوات ، ولكنه حاضر على مستوى أعمق مما هو ضروري عندما يتحدث الشاعر وحده

---

(١) Blank verse شعر ليس له قافية « المترجم »

فحسب . إن بعض شعر شكسبير المتأخر يعتبر متقناً ومتميزاً : ولكنه يظل لغة عالم من الأشخاص ، أو لغة شخص واحد ، وهو يتركز على لغة ثلاثمائة سنة خلت ، ومع ذلك فنحن عندما نسمعه في أداء حسن نستطيع أن ننسى المسافة الزمنية كأنما جيء به إلينا في بيتنا ، بأجلى صورة ، في إحدى هذه المسرحيات التي تعد « هاملت » المسرحية الرئيسية فيها ، والتي يمكن اخراجها إخراجاً مناسباً في ثوب عصري . وفي عهد أوتواي كان الشعر المرسل المسرحي قد أصبح مصطنعاً وفي أفضل حالاته ، شيئاً تذكارياً ، وعندما نصل إلى المسرحيات الشعرية عند شعراء القرن التاسع عشر التي تُعدّ أعظمها « أسرة شنشي ـــ The Cenci- » يصبح من الصعب الاحتفاظ بأي وهم يتصل بالواقع . ويكاد كل الشعراء العظام في القرن الماضي يحاولون الادلاء بدلوهم في المسرحيات الشعرية . وهذه المسرحيات التي قَلَّ من يقرؤها أكثر من مرة واحدة ، ينظر إليها باحترام على أنها شعر رفيع ، وافتقارها إلى النكهة يعزى عادة إلى حقيقة أن المؤلفين ، على الرغم من كونهم من فحول الشعراء ، كانوا هواةً في المسرح ، ولكن حتى لو كان للشعراء مواهب طبيعية أكبر في المسرح ، أَوْلَوْ أنهم بذلوا جهدهم في تحصيل المقدرة لظلت مسرحياتهم في المستوى ذاته من القصور ما لم تمكّنهم موهبتهم وخبرتهم المسرحيتان من رؤية ضرورة نوع آخر من قرض الشعر . إن ما يجعل هذه المسرحيات خالية من الحياة ليس بالدرجة الأولى نقص الحبكة ، ولا الافتقار إلى الحركة والتشويق ، أو التحقيق الناقص للشخصية ، أو الافتقار إلى أي شيء مما يسمى « المسرح » ، وإنما هو في المقام الأول أنَّ إيقاع لغتهم هو شيء لا نستطيع أن نقرنه بأيّ كائن بشريّ عدا منشد الشعر .

بل إن الشعر المرسل المسرحي يظهر تدهوراً شديداً حتى عندما يعالجه درايدن معالجة المتمكّن . وهناك فقرات رائعة في مسرحية « كل شيء للحب » ، ومع ذلك فشخصيات درايدن تتحدث حديثاً أقرب إلى الطبيعة ، في حالات معينة ، في المسرحيات البطولية التي كتبها في مقطوعات ثنائية (دوبيت) مقفّاة ، من حديثها الذي تتحدثه في شكل هو خليقٌ أن يبدو الأقرب إلى الطبيعة من

أشكال الشعر المرسل ـــ على الرغم من أنه أقل طبيعيّةً مما تتسم به شخصيات كورني وراسين في الفرنسية . إن أسباب نهضة أي شكل فنيّ وانحطاطه هي دائماً أسباب معقدة ، ونحن نستطيع أن نتتبّع عدداً من الأسباب المساعدة . بينما يبدو أنه يظل هناك سبب ما أعمق يستعصي على الصياغة ، وليس يعنيني أن أقدّم أيّ سبب منفرد يبيّن لماذا اتفق أنْ تفوّق النثرُ على الشعر في المسرح ، ولكني على يقين أن أحد الأسباب التي جعلت الشعر المرسل لا يمكن استخدامه الآن في المسرح هو أن قدراً كبير جداً من الشعر غير المسرحي ، ومن الشعر العظيم غير المسرحي قد كتب به في القرون الثلاثة الأخيرة . وقد أُشْرِبَت عقولنا ، في هذه الأعمال غير المسرحية ، بما يعدّ من الناحية الشكلية ، النوعَ ذاته من الشعر . وإذا استطعنا أن نتخيَّل ، في وثبة من وثبات الخيال ، ملتون آتياً قبل شكسبير ، كان على شكسبير أن يكتشف وسيلة مختلفة تماماً عن تلك التي استعملها ووصل بها إلى الكمال . لقد عالج ملتون الشعر المرسل بطريقة لم يقربْها ولن يقرَبَها أحدٌ أبداً : وبعمله هذا قام أكثر من أي رجلٍ آخر ، أو أي شيء آخر ، بجعل الشعر المرسل مستحيلاً بالنسبة للمسرح : على الرغم من أن من الممكن أن نعتقد أيضاً أن الشعر المرسل المسرحي كان قد استنفد مصادره ولم يكن له مستقبل في أي حدث . وفي الحقيقة كاد ملتون يجعل الشعر المرسل مستحيلاً لأي غرض مدة جيلين . وكان أسلاف ووردز وورث ، ثومبسون ، ويونج وكاوبر ـــ الذين بذلوا الجهود الأولى لإنقاذه من الدّرْرِ الذي أنزله إيّاه مقلدو ملتون في القرن الثامن عشر ، ويتوفّر في القرن التاسع عشر شعر مرسل كثير ، متنوّع ، جميل : وأقربه إلى اللغة الدارجة هو شعر براوننج المرسل ـــ ولكن بصورة متميّزة ، في محاوراته الداخليّة(١) أكثر مما هو الأمر في مسرحياته .

إن إجراء تعميم كهذا لا يتضمن أي حكم يتعلق بالمكانة النسبية

---

(١) momologues

للشعراء ، بل لا يزيد على أن يلفت الانتباه إلى الفرق العميق بين الشعر المسرحي وكل الأنواع الأخرى من الشعر : إنه الفرق في الموسيقا الذي هو فرق في العلاقة باللغة المنطوقة الشائعة ، وهو يؤدي إلى نقطتي التالية : وهي أن مهمة الشاعر ستختلف ، لا وفقاً لتكوينه الشخصي فحسب ، بل تبعاً للفترة التي يجد نفسها فيها ، ففي بعض الفترات تكون المهمة اكتشاف الامكانات الموسيقية لتقليد راسخ حول العلاقة بين التعبير الشعري والتعبير اللغوي ، وفي فترات أخرى تكون المهمة إدراك التغيّرات في اللغة الدارجة ، تلك التغيرات التي هي في الأساس تغيّرات في الفكر والإحساس وهذه الحركة الدائرية لها أيضاً تأثير كبير جداً على الحكم النقدي . ففي عصر كعصرنا ، حيث مسّت الحاجة إلى إنعاش للأسلوب الشعري مشابه لذلك الإنعاش الذي حققه ووردز وورث (سواء تحقق بصورة مرضية أم لا) نميل ، في حكمنا على الماضي ، إلى المبالغة في تقدير أهمية المجدّدين على حساب سمعة المطوّرين .

وأظن أنني قلت ما يكفي لأوضّح أنني لا أعتقد أن مهمة الشاعر هي في المقام الأول ، ودائماً ، إحداث ثورة في اللغة . إذ لن يكون من المرغوب فيه ، حتى لو كان ممكناً ، أن يعيش المرء في حالة ثورة دائمة ، فالتعطش إلى الجدّة المستمرة في الأسلوب والعروض أمر غير صحي شأن التشبث العنيد بأسلوب أجدادنا . فهناك عصور للاكتشاف ، وعصور لتطوير الاقليم المُفْتَتَح . والشاعر الذي قدّم للانكليزية أكثر ممن عداه هو شكسبير ، وقد نهض ، في عُمُرٍ قصير واحد ، بمهمة شاعرين . ولا أستطيع هنا إلاّ أن أقول ، باختصار ، إن تطور شعر شكسبير ، يمكن أن يقسم بشكل تقريبي ، إلى فترتين . فخلال الفترة الأولى ، كان يقوم ، رُوَيْدَاً رُوَيْداً ، بتكييف أسلوبه مع اللغة الدارجة : بحيث إنه في الوقت الذي كتب فيه « أنطونيو وكليوباترة » كان قد هيّأ لنفسه وسطاً يمكن خلاله أن يقال كل شيء يمكن أن تُضطّر إلى قوله أيةُ شخصيةٍ مسرحية ، سواء أكانت رفيعة أو وضيعة ، وسواء أكان القول « شعريّاً » أم « نثرياً » ، بصورة طبيعية وجميلة . ولما وصل إلى هذه النقطة ، بدأ يطوّر . فالفترة الأولى — للشاعر

الذي بدأ بفينوس وآدونيس ، والذي كان قد بدأ في مسرحية « خاب سعي العشّاق »[1] يرى ما كان عليه أن يعمله — هي انتقال من الصنعة إلى البساطة ومن معاندة الكلمة إلى مطاوعتها . وتنتقل المسرحيات المتأخرة من البساطة إلى التعقيد . فشكسبير المتأخر مشغول بالمهمة الأخرى للشاعر — وهي اختبار رؤية مدى الاتقان والتعقيد الذي يمكن إيصال الموسيقا إليهما دون فقدان الاتصال باللغة الدارجة على الاجمال ، ودون أن تفقد شخصياته سمة الكائنات البشرية . وهذا هو شاعر « سمبالين »[2] و « أقصوصة الشتاء » و « بريكليز »[3] و « العاصفة » . أما هؤلاء الذين ذهب بهم الاكتشاف في هذا الاتجاه فحسب ، فيعتبر ملتون أستاذهم الأعظم . وقد نحسب أن ملتون ، في اكتشافه موسيقا « الأوركسترا » اللغوية ، يتوقف أحياناً عن الحديث باللغة الاجتماعية مطلقاً ، وقد تظن أن ووردز وورث في محاولته استعادة اللغة الاجتماعية ، يتخطى الحدود أحياناً ويغدو مبتذلاً : ولكن من الحق في الغالب أننا لا نستطيع أن نتبيّن المدى الذي نستطيع أن نذهب إليه إلاّ بالإيغال في البعد ، على الرغم من أنه لا بدّ للمرء أن يكون شاعراً عظيماً لتبرير مثل هذه المغامرة الخطرة .

وإلى هذا المدى ، لم أتكلّم بعدُ إلاّ عن قرض الشعر ، وليس عن البنية الشعرية . وقد آن لنا أن نتذكر أن موسيقا الشعر ليس مسألة بيت تِلْو آخر ، ولكنها مسألة القصيدة بأسرها . ولا نستطيع أن نتناول المسألة العويصة الخاصة بالنمط الشكلي والشعر الحر إلاّ إذا كان هذا في أذهاننا ، وفي مسرحيات شكسبير يمكن اكتشاف المخطط الموسيقي في مشاهد بخاصة ، وفي مسرحياته الأكثر كمالاً ، من حيث هي كلّ . إنها موسيقا الأخيلة بمقدار ما هي موسيقا الصوت .

---

(١) Love's Labour's Lost

(٢) Cymbeline

(٣) Pericles

وقد بيّن السيد ويلسون نايت[1] في دراسته لعدد من المسرحيات ، إلى أيّ مدى يتعلّق الأثر الكليّ الشامل باستعمال الأخيلة المتوالية ، والأخيلة السائدة ، خلال مسرحية واحدة . إن أية مسرحية من مسرحيات شكسبير تشكل بنية موسيقية معقدة جداً . أما البنية الأسهل إدراكاً فتلك بُنى أشكال مثل « السونيت »[2] والقصيدة الغنائية الشكلية والقصيدة القصصية الغنائية[3] والقصيدة الثنائية القافية[4] وقصيدة (الرونديل)[5] أو الموشح السداسي[6] ولقد افترض في بعض الأحيان أن الشعر الحديث قد ألغى مثل هذه الأشكال . ورأيت أمارات العودة إليها . وفي الحقيقة أنا أعتقد أن الميل إلى العودة إلى إنشاء الأنماط ، بل حتى إلى استنباطها ، هو ميل دائم ، دوامَ الحاجة إلى لازمةٍ أو جوقة في أغنية شعبية . وتعد بعض الأشكال أكثر ملاءمة لبعض اللغات منها للأخرى ، وأية أشكال يمكن أن تكون أكثر ملاءمة لبعض الفترات منها لأخرى . ففي مسرح ما يمكن أن يكون المقطعُ الشعريّ صياغةً صحيحةً وطبيعية للغة في نمط . ولكن المقطع الشعري يميل إلى أن يصبح ملتصقاً باللغة التي صدر فيها لحظة نضجه ــ وكلما ازداد اتقاناً ازدادت القواعد التي يجب مراعاتها عند تنفيذه ــ وهو يفقد بسرعة اتصاله باللغة الدارجة المتغيّرة إذ تستحوذ عليه النظرة الذهنية لجيل مضى ، وهو يفقد الثقة به عندما ينفرد باستخدامه هؤلاء الكتّاب الذين لا يملكون الدافع للصياغة من داخل أنفسهم ، فيلجأون إلى صبّ عاطفتهم المائعة في قالب جاهز يأملون به عبثاً أن يمسكها . أما قصيدة « السونيت » الكاملة فما يروقك فيها ليس براعة

---

(1) Wilson Knight

(2) Sonnet : قصيدة تتألف من أربعة عشر بيتاً .

(3) ballade

(4) villanelle

(5) قصيدة ذات (١٣) بيتاً وقافيتين

(6) قصيدة من ستة مقطوعات كل منها في ستة أبيات (Sestina) . « المترجم »

المؤلف في تكييف نفسه مع النمط (أو الشكل) بمقدار ما هو البراعة والمقدرة اللتين يجعل بهما الشكل يستجيب لما يريد أن يقوله ، وبدون هذا التلاؤم المشروط بالزمن كما هو مشروط بالعبقرية الفردية ، يظل الباقي في أحسن حالاته براعة فائقة : وحيثما يكون العنصر الموسيقي العنصرَ الوحيد ، يتلاشى ذلك العنصر أيضاً . إن الأشكال المُحْكَمة تعود ، ولكن لابد أن تكون هناك فترات تطرح فيها جانباً .

أما « الشعر الحر » فقد عبرت عن وجهة نظري فيه قبل خمسة وعشرين عاماً بالقول إنه ليس هناك شعر حر لمن يريد أن يقدم عملاً جيداً . وما من أحد يملك من الأسباب أفضل مما أملك ليعلم أن قدراً كبيراً من النثر الرديء قد كتب تحت اسم الشعر الحر ، على الرغم من أن مسألة هل كان مؤلفوه يكتبون نثراً سيئاً أو شعراً سيئاً ، أو شعراً رديئاً بأسلوب أو بآخر ، تبدو لي مسألة غير ذات بشأن . ولكن الشاعر الرديء وحده هو الذي يمكن أن يرحب بالشعر الحر على أنه تحرر من الشكل . لقد كانت ثورة ضد شكل ميت ، وتحضيراً لشكل جديد ، أو تجديداً للقديم ، وكانت إصراراً على الوحدة الداخلية التي هي شيء فريد بالنسبة إلى كل قصيدة ، وضد الوحدة الخارجية التي هي وحدة نموذجية . فالقصيدة تأتي قبل الشكل ، بمعنى أن الشكل ينمو من محاولة أي امرىء أن يقول شيئاً ما ، كما أن أي نظام للعروض ليس إلاّ صياغة للهُويّات المتمثلة في الإيقاعات التي خلفتها سلسلة من الشعراء الذين أثّر كل منهم في الآخر .

ولابد للأشكال أن تتحطم وتعاد صياغتها : ولكني أعتقد أن أيّة لغة ، طالما بقيت هي اللغة نفسها ، تفرض قوانينها وحدودها وتمنح رُخَصَها ، وتملي إيقاعاتها اللغوية وأنماطها الصوتية . واللغة تتغيّر دائماً ، وتطوراتها في المفردات ، وبنية الجملة واللفظ والنبرات — بل حتى تدهورها ، على المدى الطويل — كل ذلك يجب أن يقبل به الشاعر ويصنع منه أفضل ما يمكن صنعه . وله ، بدوره ، فضل الاسهام في تطوير خصائص اللغة وطاقتها والمحافظة عليها للتعبير عن مجال واسع ، وتدرّج دقيق ، من المشاعر والانفعالات . إن مهمته تجمع كلاً من

التجاوب مع التغيير ، واستيعابه ، والكفاح ضد الاسفاف إلى ما دون المستويات التي تعلمها من الماضي ، والحريات التي يمكن أن يأخذها إنما هي لصالح النظام .

أما المرحلة التي يجد الشعر المعاصر نفسه فيها الآن ، فتلك مسألة يجب أن أدعها لك لتحكم بنفسك . وأنا أفترض أن من المتفق عليه أنه إذا كانت أعمال السنوات العشرين الأخيرة تستحق أن تصنّف على الاطلاق ، فهي تصنف على أنها عائدة إلى فترة بحث عن لغة دارجة حديثة ملائمة . ولا يزال أمامنا شوط بعيد تقطعه في استنباط وسيلة شعرية للمسرح ، وسيلة سنكون بها قادرين على أن نسمع كلام كائنات بشرية معاصرة تستطيع الشخصيات المسرحية أن تعبر به عن أنقى الشعر بدون ألفاظ طنانة ، وتستطيع أن تؤدي به الرسالة الأكثر ألفةً بلا سُخف . ولكن عندما نبلغ نقطة يمكن عندها توطيد اللغة الشعرية ، عندئذ يمكن أن يليّ ذلك فترة للاستنباط الموسيقي . وأحسب أن الشاعر يمكن أن يكتسب كثيراً من دراسة الموسيقا : ولست أعرف المقدار المرغوب فيه من المعرفة التقنية بالشكل الموسيقي ، ذلك لأني لا أملك تلك المعرفة التقنية بنفسي . غير أني أعتقد أن الخصائص التي تكون بهاالموسيقى موضع اهتمام الشاعر الأقصى هي الاحساس بالايقاع والاحساس بالبنية وأظن أنه قد يكون من الممكن لشاعر أن ينسج على منوال المحاكاة الموسيقية : وقد تكون النتيجة أثراً من آثار التصنع ، ولكني أعرف أن القصيدة ، أو الفقرة من القصيدة قد تميل إلى تحقيق ذاتها أوّلاً باعتبارها إيقاعاً مستقلاً قبل أن تصل إلى التعبير بالكلمات ، وإن هذا الايقاع يمكن أن يولّد الفكرة والصورة ، ولست أعتقد أن هذه خبرة خاصة بي ، فاستعمال الموضوعات المترددة بشكل متواتر أمر طبيعي في الشعر بمقدار ما هو كذلك في الموسيقا . وهناك إمكانات للشعر تنطوي على مشابهة لتطوير موضوع بمجموعات متباينة من الآلات . وهناك إمكانات للانتقال في القصيدة يمكن مقارنتها بالحركات المختلفة في سمفونية أو رباعيّة . وهناك إمكانات لترتيب طِباقيٍّ لمادة الموضوع . إن حجرة الحفلة الموسيقية هي أحرى من دار الأوبرا ، بأن يسرع فيها نموّ جرثومة القصيدة . ولا أستطيع أن أقول أكثر من هذا ، بل يجب

أن أدع المسألة لهؤلاء الذين أحرزوا ثقافة موسيقية . ولكني أود أن أذكّرك مرة أخرى بمهمتين للشعر ، بالاتجاهين اللذين لابد للغة أن تعمل فيهما في عصور مختلفة ، بحيث إننا مهما ذهبنا بعيداً في مجال الاستنباط الموسيقي فلابد لنا أن نتوقع مجيء عصر نضطر فيه أن نستعيد الشعر إلى اللغة . والمشكلة ذاتها تبرز ، وفي أشكال جديدة دائماً ، وأمام الشعر دائماً ، مثلما قال ف . س . أوليفر عن السياسة ، إنها « مغامرة لا نهاية لها » .

ما هو الشعر الأدنى[1] ؟

لا أعتزم أن أقدّم ، لا في البداية ، ولا في النهاية ، تعريفاً « للشعر الأدنى » ، ذلك أن خطر مثل هذا التعريف أنه يمكن أن يقودنا إلى أن نتوقع أن نحسم ، مرة واحدة وإلى الأبد ، مسألة من هم شعراء الفئة « الأعلى » ومن هم شعراء الفئة « الأدنى » . ثم إننا لو حاولنا أن نستخرج لائحتين ، إحداهما للشعراء الأعلّين ، والأخرى للشعراء الأدنَيْن في الأدب الانكليزي لرأينا أننا قد اتفقنا على قليل من الشعراء في كل لائحة وأنه سيبقى هناك أكثر منهم ، ممّن سنختلف حولهم ، وأنه ما من رجلين سيخرجان اللائحتين ذاتيهما : وإذاً فما عسى أن يكون غناءُ تعريفنا ؟ إن ما أحسب أن في وسعنا عمله ، على أية حال ، هو أن نلاحظ حقيقة مفادها أننا عندما نتحدث عن شاعر على أنه « أدنى » فإنما نقصد أشياء مختلفة في أوقات مختلفة ، وفي وسعنا أن نوضح في أذهاننا توضيحاً أكبر ، ماهية هذه المعاني المختلفة ، وبذلك نتجنب الفوضى وسوء

---

(١) كلمة ألقيت أمام اتحاد الناشرين في سوانسي وغربي ويلز ، في أيلول ١٩٤٤ ثم نشرت بالتالي في مجلة سوانسي .

الفهم . ولاشك أننا سوف نستمر في قصد أشياء عديدة مختلفة بالمصطلح ، ولذلك يجب علينا ، أن نصل بها إلى أحسن وضع ممكن ، كما نصل بكثير من الكلمات الأخرى ، وألاّ نحاول أن نقتصر كل شيء في تعريف واحد . إن ما يهمني تبديده هو أي تداع فكري[1] انتقاصيّ مرتبط بمصطلح « الشعر الأدنى » ، وكذلك الإيحاء بأن الشعر الأدنى هو أسهل قراءةً ، أو أقل استحقاقاً للقراءة ، من « الشعر الأعلى » . إن المسألة هي ببساطة : ماذا يوجد من أنواع الشعر الأدنى ؟ ، ولماذا ينبغي لنا أن نقرأه ؟

إن الطريقة الأقرب متناولاً ، فيما أظن ، هي دراسة الأنواع العديدة من مختارات الشعر ، لأن أحد التداعيات الفكرية لمصطلح « الشعر الأدنى » يجعله يعني : ذلك النوع من القصائد الذي لا نقرأه إلاّ في المختارات ، وبصورة عَرَضية ، يسرني انتهاز فرصة لأقول شيئاً عن فوائد المختارات ، لأننا إذا فهمنا فوائدها أمكننا أيضاً أن نحترس إزاء مخاطرها ـــ ذلك لأن هناك عشاقاً للشعر يمكن أن يُسمَّوْا « مدمني المختارات » ، وهم لا يستطيعون قراءة الشعر بأي طريقة أخرى . وبالطبع فإن القيمة الأولى للمختارات ، شأن الشعر كله ، تكمن في كونها قادرة على إعطائنا المتعة : ولكن وراء ذلك ينبغي لها أن تخدم أغراضاً عديدة .

فأحد أنواع المختارات ، وهو نوع قائم بذاته ، هو ذلك الذي يتألف من قصائد لشعراء شباب ، أي هؤلاء الذين لم يصدروا بعد مجلدات ، أو الذين لم تعرف كتبهم بعد على نطاق واسع . إن مثل هذه المجموعات تمتاز بقيمة خاصة بالقياس إلى الشعراء والقراء معاً ، سواء أكانت المجموعات تمثل مجموعة واحدة من الشعراء تجمعها مبادىء معينة ، أو كانت وحدة المضمون ناجمة عن حقيقة أن الشعراء جميعاً ينتمون إلى الجيل الأدبي ذاته . وبالقياس إلى الشاعر الشاب يعدُّ

---

(١) Association « المؤلف »

من المرغوب فيه بصورة عامة أن يمرّ بمراحل عديدة من الشهرة قبل أن يبلغ النقطة التي يكون له فيها كتاب صغير ينفرد به كله. وأول تلك المراحل الدوريات ، لا المشهور منها والمنتشر على مدى الأمة ـــ فالفائدة الوحيدة للشاعر الشاب من الظهور في هذه الدوريات هي الجنيه المحتمل (أو الجنيهات) التي يمكن أن يستلمها لدى النشر ـــ بل المجلات الصغيرة المكرّسة للشعر المعاصر ، اوالتي يحررها محررون شباب . إن هذه المجلات الصغيرة يبدو غالباً أنها تُتداوَل بين المُسْهِمين أو الراغبين في الإسهام فحسب ، وأحوالها مضطربة في العادة ، وهي تظهر على فترات غير نظامية ، وحياتها قصيرة ، ومع ذلك فأهميتها الجماعية تتجاوز كل الأبعاد بالنسبة للظلام الذي تكافح من خلاله . وفضلاً عن القيمة التي يمكن أن تكون لها بمنح الخبرة لمحرري المستقبل الأدبيين ـــ وللمحررين الأدبيين الأكفاء دور هام يلعبونه في الأدب السليم ـــ وهي تقدم للشاعر منفعة تتمثل في رؤيته عمله مطبوعاً ، ومقارنته بعمل معاصريه المغمورين مثله ، أو المعروفين بصورة أفضل منه بقليل ، ونيله الانتباه والنقد من هؤلاء الذين يحتمل أكثر ممن سواهم أن يتعاطفوا مع أسلوب في الكتابة . ذلك لأنه لابد للشاعر أن يتخذ لنفسه مكاناً بين الشعراء الآخرين ، وضمن جيله الخاص ، قبل أن يتجه إلى جمهور أوسع أو أقدم . وبالقياس إلى هؤلاء المهتمين بنشر الشعر تقدّم هذه المجلات الصغيرة أيضاً وسيلة لمراقبة المبتدئين وملاحظة تقدمهم . ثم إن مجموعة من الكتّاب الشباب تجمعهم صلات معينة أو تعاطف اقليمي فيما بينهم ، يمكن أن يخرجوا كتاباً معاً ، وكثيراً ما تتحد مثل هذه المجموعات بصياغة مجموعة من المبادىء أو القواعد لا يتقيد بها أحد في العادة ، وعلى مرّ الأيام تنحل الجماعة ، ويتلاشى الأعضاء الأكثر ضعفاً بينما يطوّر الأعضاء الأقوى أساليب أكثر فرديّة ، ولكن المجموعة ، ومختارات المجموعة تخدمان غرضاً نافعاً : فالشعراء الشباب لا ينالون قدراً كبيراً من اهتمام عامة الناس في العادة ، وذلك في الحقيقة خير لهم ، ولكن كلاً منهم يحتاج إلى الآخر في الدعم والنقد ، كما يحتاجون إلى عدد من الآخرين . وأخيراً تأتي مختارات الشعر الحديث الأكثر شمولاً ، ويُفضّل أن تكون

مجموعةً من قبل المحررين الشباب الأكثر استقلالاً : وقيمة هذه المختارات أنها تعطي قارىء الشعر فكرة عما يجري ، وفرصة لدراسة التغيّرات في مادة الموضوع وفي الأسلوب دون الخوض في عدد كبير من الدوريّات أو المجلدات المتفرّقة . وهي تفيد في توجيه انتباهه في المستقبل إلى تقدم عدد من الشعراء قد يبدون له ممن يبشرون بالعطاء . ولكن حتى هذه المجموعات لا تصل إلى القارىء العام الذي لن يكون ، في العادة ، قد سمع بأيّ من الشعراء إلى أن أخرجوا عدة مجلدات وأُدرج عملهم ، بالتالي ، في مختارات أخرى ، تغطّي مدى أوسع من الزمن . وهو عندما ينظر في أحد هذه الكتب يكون ميّالاً للحكم عليه بحسب مستويات لا ينبغي تطبيقها ، كالحكم على الوعد وكأنه إنجاز ناضج ، والحكم على المختارات ، لا بأفضل القصائد القليلة فيها ، بل بالنظر إلى المعدل الوسطيّ في أفضل الأحوال .

والمختارات التي تمتاز بأوسع انتشار هي بالطبع تلك التي تغطي الأدب الانكليزي بأسره حتى الجيل الأخير ، مثل (كتاب أوكسفورد للشعر الانكليزي) ، أو هذه المتخصصة في حقبة خاصة من الماضي ، أو تلك التي تغطي تاريخ جزء ما من الشعر في الانكليزية ، أو هذه المقتصرة على الشعر « الحديث » للجيلين أو ثلاثة الأجيال الأخيرة ، بمن فيها من الشعراء الأحياء كهؤلاء الذين ذاع لهم شيء من الصيت وهؤلاء الأخيرون يخدمون ، بالطبع ، أيضاً ، بعض الفرص المتوخّاة من المختارات المعاصرة البحتة . ولكن إذا ما اقتصرنا على الراحة المتوفّرة في هذه المختارات التي لا تتضمن إلاّ عمل الشعراء الأموات ، فلنسائل أنفسنا ما عسى أن تكون الأغراض التي يُتوقع أن تخدم قراءها بأدائها .

وما من شك في أن « الكنز الذهبي » و« كتاب اكسفورد »[1] قد منحا كثيراً من الناس مدخلاً إلى (ملتون) أو (ووردز وورث) أو شيللي (لا

---

(١) هذا الكتاب من أهم كتب المختارات في الشعر الانكليزي.

إلى شكسبير ، إذ أننا لا ننتظر أن نتعرّف على شاعر مسرحي من خلال المختارات) . ولكن لا ينبغي لي أن أقول ، أن أيّ امرىء قد قرأ لهؤلاء الشعراء واستمتع بهم ، أو قرأ لستة من الآخرين ، في مختارات ، ولم يدفعه ، مع ذلك ، الفضول والشوق إلى تناول أعمالهم الكاملة ، وعلى الأقل ، إلى رؤية ما عساهم يحبون سوى ذلك ــ لا ينبغي لي أن أقول أن أي شخص كهذا يعتبر محباً حقيقياً للشعر . وسرعان ما تزول قيمة المختارات المتمثلة في إعطائنا مدخلاً إلى عمل أعظم الشعراء . ونحن لا نمضي في قراءة المختارات من أجل ما يوجد فيها من مختارات لهؤلاء الشعراء ، على الرغم من أنه لابد من وجودها هناك . والمختارات تساعدنا أيضاً على التحقق من وجود شعراء أقل شأناً نودّ أن نعرف المزيد عن عملهم ــ شعراء لا يتبوّأون مكانة بارزة في أي تاريخ للأدب ، وقد لا يكون لهم تأثير في تيار الأدب ، شعراء لا يعتبر عملهم ضرورياً في أية خطة نظرية لتعليم الأدب ، ولكن قد يكون لهم جاذبية شخصية قوية تجاه قراء معينين . وفي الحقيقة ينبغي لي أن أميل إلى الشك في أصالة حب الشعر عند أي قارىء لا تكون عنده واحدة أو أكثر من هذه العواطف الشخصية لعمل شاعر ما غير ذي أهمية تاريخية عظيمة . وينبغي لي أن أرتاب في أن من لم يحبَّ إلاّ الشعراء الذين تتفق كتب التاريخ على أنه هم الأهمّ ، فمن المحتمل أنه لم يكن أكثر من طالب حي الضمير ، لا يُحَكِّم نظره الخاص إلا في القليل جداً من الأمور . ويصبح من شأنك أن تقول متحدياً : هذا الشاعر قد لا يكون بالغ الأهمية ، ولكن عمله جيد في نظري . أما مسألة التعرّف على مثل هذا الشعر ، وكيفية ذلك ، فهي مسألة مصادفة إلى حد بعيد . ففي مكتبة عائلية قد يوجد كتاب اشتراه مشتر وقتَ صدوره ، لأن الناس كانوا يلهجون بالثناء عليه ، ولا يقرأه أحد . ولقد كانت هذه هي الطريقة التي عثرت بها ، وأنا غلام ، على قصيدة كنت أكنُّ لها حباً عميقاً ، وهي : نور آسيا ، للسير إدوين آرنولد ، وهي قصيدة ملحمية طويلة ، عن حياة جوتاما بوذا ، ولا بدّ أنني كنت أهوىٰ مادة الموضوع هوىً جارفاً ، لأني طفقت أقرؤها إلى آخرها متلذذاً ، وأكثر من مرة . ولم يدفعني الفضول أبداً لاستجلاء أي شيء عن المؤلف ، ولكنها

تبدو لي قصيدة جيدة حتىٰ هذا اليوم ، وعندما ألقىٰ أيَّ امرىء قرأها وأحبَّها أشعرُ بالانجذاب إلى ذلك الشخص . والآن ، أنت لا تعثر في العادة ، على مقتطفات من ملاحم منسيّة في المختارات . ومع ذلك فمن الممكن دائماً ، في المختارات ، أن تقع على قطعة ما ، لمؤلف مغمور ، تؤدي بك إلى معرفة وثيقة بعمل شاعرٍ لا يبدو أن أحداً من الناس قد استمتع به أو قرأ له .

وكما يمكن أن تعطينا المختارات مدخلاً إلى الشعراء الذين ليسوا ذوي أهمية بالغة ، ولكن عملهم هو الذي قد يصادف منا هوىً ، فكذلك يمكن للمختارات الجيدة أن تمنحنا معرفة نافعة بشعراء آخرين ذوي أهمية بالغة ، ولكننا لا نحبّهم . وهناك سببان اثنان فقط يدعوان إلى قراءة كلِّ قصيدةِ « ملكة الجن » أو قصيدة ووردز وورث « المَطْلِع » ، أحدهما أنك تستمتع بقراءتهما ، وأنْ تستمتع بإحدىٰ القصيدتين فتلك أمارةٌ حسنة جداً ، ولكن إذا لم تستمتع بها فالسبب الوحيد هو أنك تُعِدُّ نفسك لتكون معلّماً للأدب ، أو ناقداً أدبياً ، ولا بدّ لك أن تعرف هاتين القصيدتين . ومع ذلك فإن سبنسر و ووردز وورث كلاهما يتمتع بأهمية كبيرة في تاريخ الأدب الانكليزي ، بسبب كل الشعر الآخر الذي تفهمه بصورة أفضل بسبب معرفتك بهما ، وذلك إلى حد يوجب على كل امرىءٍ أن يعرف شيئاً عنهما .

ولا يوجد كثير من المختارات التي تعطينا مقتطفات جوهرية من قصائد طويلة — وهناك مختارات مفيدة جداً ، جمعها شارلز ويليامز الذي يتمتع بمؤهل للاستمتاع الحقيقي بكل أنواع القصائد المطوّلة التي لا يقرؤها أحد غيره . ولكن حتىٰ المختارات الجيدة المؤلفة من قطع قصيرة ممكن أن تعطي المرء بعض المعلومات الجديرة بالتحصيل ، عن هؤلاء الشعراء الذين لا نستمتع بهم . وكما أن كل امرىءٍ يجب أن يكون له ذوقه الشخصي تجاه بعض الشعر الذي لا يقيم له الآخرون وزناً ، فإنني أشك في أن لدىٰ كل امرىءٍ منطقة عمياء تجاه عمل واحد أو أكثر من الشعراء الذين يجب الاعتراف بأنهم من الفحول .

والفائدة التالية للمختارات هي فائدة لا يمكن أداؤها إلاّ إذا لم يكن الجامع واسع المطالعة للغاية فحسب ، بل كان رجلاً ذا إحساس مرهف جداً . فهناك كثير من الشعراء كانوا بصورة عامة من الخاملين ، ولكن كانت لهم وَمَضاتٌ من حين ألى آخر . على أن معظمنا لا يتسع له الوقت ليقرأ كل أعمال الشعراء المملين من أولي الكفاءة البارزين ، لا سيما هؤلاء الذين ينتمون إلى عصر آخر ، ليعثر على القطع الصغيرة الجيدة بنفسه ولسوف يكون من النادر أن يستحق الأمر هذا العناء حتى لو استطعنا احتمال تبديد الوقت . وقبل قرن أو أكثر كان كل عاشق للشعر يلتهم الكتاب الجديد الذي يخرجه توم مور[1] بمجرد صدوره فمن قرأ
واسع المطالعة للغاية فحسب، بل كان رجلاً ذا إحساس مرهف جداً. فهناك
حين إلى آخر. على أن معظمنا لا يتسع له الوقت ليقرأ كل أعمال الشعراء
اليوم حتى قصيدة لالاّ روخ كلّها[2]؟ لقد كان ساوذي[3] شاعراً مكللاً بالغار ، قرؤوا قصيدة جيبير (Gebir) ومع ذلك فإن لاندور ، مؤلف تلك القصيدة الطويلة ذات الاعتبار كان شاعراً قديراً للغاية في الحقيقة . وهناك كثير من القصائد الطويلة ، على أية حال ، يبدو أنها كانت تُقرأ كثيراً عندما ظهرت أول مرة ولكن ما من أحدٍ يقرؤها الآن ـــ على الرغم من أنني أشك في أنه إذا كان النثر القصصي في هذه الأيام يسد الحاجة التي كان يتم سدّها ، بالقياس إلى معظم القراء ، بالأقاصيص الشعرية لسكوت وبايرون ومور ، فإن قليلاً من الناس يقرأون قصيدة مفرطة في الطول حتى عندما تكون حديثة عهد بخروجها من

---

(١) Toms Moore أوتوماس مور ، شاعر انكليزي ايرلندي (١٧٧٩ ـــ ١٨٥٢) تغنّى بوطنه وكتب قصائد ذات جوّ شرقيّ

(٢) Lalla Rookh قصيدة رعوية لتوماس مور .

(٣) Robert Southey شاعر عصر الثورة الفرنسية وكان من أنصارها ، كتب مسرحية سقوط روبسبير ، وانتقل بعد ذلك إلى الرومانسية المفرطة في الخيال

المطبعة وكذلك تكون المختارات ، وكتب المقتطفات ، نافعة ، لأنه ما من أحد يتسع له الوقت ليقرأ كل شيء ، ولأن هناك قصائد تظل أجزاء منها فحسب محتفظة بالحياة .

ويمكن أن يكون للمختارات فائدة أخرى قد تفوتنا بمتابعة مسار الفكرة التي كنت أتابعها . وهي تكمن في فائدة المقارنة ، أي أن يكون المرء قادراً ، ضمن مدى قصير ، على أن يخرج بنظرة شاملة حول تقدم الشعر . ولئن كان هناك كثير ممّا نستطيع أن نتعلمه بقراءة شاعر قراءة كاملة ، فإن هناك كثيراً مما نتعلمه بالانتقال من شاعر إلى آخر ، فالتنقل بين القصيدة الغنائية البطولية[1] والشعر الغنائي في عهد اليزابيت ، وقصيدة غنائية لـ (بليك) أو (شيللي) ، وحوار داخلي لبراوننغ ، يعني أن يكون المرء قادراً على تحصيل ألوان من المعاناة الانفعالية وكذلك تحصيل موادٍ للتأمل لا يمكن أن يمنحها تركيز الاهتمام على شاعر واحد . وكما هو الأمر بالضبط في غَداءٍ أُعدَّ إعداداً حسناً ، إذ لا يكون ما يستمتع به المرء هو عدد الأطباق في ذاتها ، بل التأليف بين أشياء لائقة ، فكذلك توجد ألوان من المتعة في الشعر يتم إحرازها بالطريقة ذاتها . وثمة قصائد عديدة شديدة التباين ، ترجع إلى مؤلفين متبايني الطباع ، متبايني الأعمار ، عندما تُقرأ معاً يمكن لكل واحدة منها أن تظهر النكهة الخاصة بالقصيدة الأخرى ، طالما أن كل واحدة منهما تنطوي على شيء تفتقر إليه الأخرى . ومن أجل الاستمتاع بهذه المتعة نحتاج إلى مختارات جيدة ونحتاج أيضاً إلى بعض الممارسة في استعمالها .

وينبغي لي الآن أن أعود إلى الموضوع الذي قد تحسب أني خرجت عنه .

---

(١) border ballade قصيدة بطولية تتحدث عن أعمال خارجة على القانون كالخطف والفرار والغارات والإغواء كانت تجري عند منطقة الحدود بين انكلترا واسكوتلندا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر حيث لم يكن قانون انكلترا ولا قانون اسكوتلندا يسودان في المنطقة « المترجم »

فعلى الرغم من أن الشعراء الأدنَيْن ليسوا وحدهم هم الممثّلون في المختارات يمكننا أن نتصور الشعراء الأدنَيْن على أنهم هؤلاء الذين لا نقرأ لهم إلاّ في المختارات ، ولابدّ لي أن أقدم توضيحاً يدحض هذا بتأكيد أنه بالقياس إلى كل قارىء شعر ينبغي أن يكون هناك بعض الشعراء الأدنَيْن الذين يستحقون في نظره أن يُقْرأوا قراءة كاملة ، ولكن بصرف النظر عن هذه النقطة نحن نجد أكثر من أنموذج واحد للشاعر الأدنى . فهناك بالطبع شعراء كتبوا قصيدة جيدة واحدة فحسب ، أو قصائد جيدة قليلة جداً ، بحيث يبدو أنه ما من سبب يحمل أي امرىء على أن يتجاوز المختارات ، وكذلك كان ، على سبيل المثال آرثر اوشوفنيسي[1] الذي توجد قصيدته التي مطلعها « نحن الذين نصنع الموسيقا » في أي مختارات تضم شعر أواخر القرن التاسع عشر ، ومثله ، عند بعض القراء لا كلّهم ، سيكون ارنست داوسون أو جون دافيد سون . ولكن عدد الشعراء الذين نستطيع أن نقول عنهم إنه يصح عند كل القراء أنهم لم يخلّفوا إلاّ قصيدة واحدة أو قصيدتين مما يستحق القراءة ، هو بالفعل قليل جداً . وتتمثل المصادفات في أنه إذا كان شاعر قد كتب قصيدة جيدة واحدة فسوف يكون في سائر عمله شيء ما جدير بالقراءة عند قليل من الأشخاص على الأقل . وإذا ضربنا صفحاً عن هؤلاء القلائل وجدنا أننا نتصور ، في الغالب ، الشاعر الأدنى على أنه الشاعر الذي لم يكتب إلاّ قصائد قصيرة . ولكن يمكننا في بعض الأحيان أن نتحدث عن ساوذي ولاندور ، وجمهور من الكتاب في القرنين السابع عشر والثامن عشر على أنهم شعراء **أدنَوْن أيضاً**، على الرغم من أنهم خلّفوا قصائد عملاقة إلى أقصى حد . وأنا أحسب في هذه الأيام أن قليلاً من القراء ، وبين الشبان منهم على

---

(١) Arthur O'Shaughnessy (١٨٤٤ ــ ١٨٨٦) لندن ، شاعر اشتهر بقصيدة « نحن صانعو الموسيقا » ، أصدر أربعة دواوينشعرية ، وهو يمثل العصر الفيكتوري من حيث الاهتمام بالموسيقا والعاطفة على حساب المضمون الفكري .

الأقل ، يمكن أن يتصوروا (دون)[1] شاعراً أدنى ، حتى ولو أنه لم يكتب قط قطعاً ساخرة أو رسائل ، أو يتصوروا (بليك) شاعراً أدنى ، حتى ولو لم يكتب قط كتبه المُلهَمة . وهكذا فلابد لنا أن نعدَّ في الشعراء الأدنَيْن ، بمعنى ما ، بعض الشعراء الذين ترتكز سمعتهم ، كما هو حالها الآن ، على قصائد مفرطة الطول ، وأن نعدَّ في الشعراء الأعلَيْن ، بعض الشعراء الذين لم يكتبوا إلاّ القصائد القصيرة .

وقد يبدو أول الأمر أن من الأبسط أن نشير إلى الشعراء الأدنى من كتاب الملاحم باسم **الشعراء « العظماء الثانويين »** . أو بتعبير أكثر جفاءً : **« الشعراء العظماء المقصّرين »** فلقد أخفقوا بلا ريب ، بمعنى أنه ما من أحد يقرأ قصائدهم الطويلة الآن ، وهم ثانويون ، بمعنى أننا نحكم على القصائد الطويلة وفقاً لمستويات عالية جداً . ونحن لا نشعر أن القصيدة الطويلة جديرة باحتمال مؤونتها إلاّ إذا كانت ، من نوعها ، في مثل جودة قصائد « ملكة الجن » و« الفردوس المفقود » و« المَطْلِع » أو « دون جوان » أو « هيبريون »[2] والقصائد الطويلة الأخرى التي تنتمي إلى الدرجة الأولى . ومع ذلك فقد وجدنا أن بعض هذه القصائد الثانوية جديرة بالقراءة عند بعض الناس . ونحن نلاحظ بعد ذلك أننا لا نستطيع ، ببساطة ، أن نقسم القصائد الطويلة إلى عدد قليل من الروائع وعدد كبير من تلك التي لا نحتاج إلى أن نحفل بها . فبين قصائد مثل تلك

---

(١) Doune جون دون ، (١٥٧٢ — ١٦٣١) ، لندن ، من كبار شعراء القرن السابع عشر ينتمي إلى المدرسي الميتافيزيقية في الشعر ، كان واعظاً كنسياً يمتاز شعره بالجدل الفكاهي والعاطفة والتعبير الدرامي عن حالات العقل المعقدة والخيار المستند إلى الاكتشافات العلمية .

(٢) من الاثارْ المشهورة للشاعر الالماني هولدرلن ، انظر دراسة ستيفان تسفايج عنها في كتاب «بناة العالم» للمترجم .

« المترجم »

التي ذكرتها آنفاً ، والعمل الأدنى الجدير بالاعتبار ، مثل قصيدة « نور آسيا » ، توجد كل أنواع القصيدة الطويلة المختلفة الأصناف والمختلفة في درجة أهميتها ، ولذلك لا نستطيع أن نرسم خطاً فاصلاً بين الأعلى والأدنى . فما هو القول في قصيدة سومسون (فصول) وقصيدة كاوبر « مهمة » ؟ — هذه قصائد طويلة قد يكفي المرء أن يعرفها عن طريق المقتطفات إذا كان اهتمامه يتجه وجهات أخرى ، ولكني ما كنت لأسلِّم بأنها قصائد دُنْيا ، أو أن أي جزء من أي واحدة منهما يماثل مجموع القصيدة في جودته . وما القول في قصيدة السيدة براوننغ « أورورا لاي » التي لم أقرأها قط ، أو تلك القصيدة الطويلة لجورج اليوت التي لا أذكر اسمها ؟

ولئن كنا نواجه صعوبة في تقسيم كتاب القصائد الطويلة إلى شعراءٍ أعْلَيْن وشعراء أدنَيْن ، فلسنا نواجه قراراً أسهل مع كتاب القصائد القصيرة . ومن الحالات التي تثير الاهتمام كثيراً جورج هربرت . فنحن جميعاً نعرف له قصائد عديدة تطالعنا مراراً في المختارات ، ولكننا حين نطالع مجموعة قصائده (أو ديوانه) تتولاّنا الدهشة إذ نرى كثرة القصائد التي تبلغ من نفوسنا فنراها في مثل جودة تلك التي عثرنا عليها في المختارات . ولكن مجموعة « المعبد » شيء أكثر من مجرد عدد من القصائد الدينية لمؤلف واحد ، بل كانت ، كما قُصِدَ بالعنوان أن يوحي ، كتاباً مركّباً وفقاً لمخطط ، وعندما تتحسّن معرفتنا بقصائد هربرت ننتهي إلى أن نرى أن هناك شيئاً ما نحصل عليه من مجمل الكتاب ، هو أكثر من مجموع أجزائه . فما يتخذ في البداية مظهر سلسلة من القصائد الغنائية التي تعدّ جميلة ولكنها منفصلة بعضها عن بعض ، ينتهي بأن يتجلّى في صورة تأملات ...ية متصلة ذات إطار ذهني ، والكتاب في مجمله يكشف لنا عن الروح ...نجليكانية الورعة في النصف الأول من القرن السابع عشر ، والأكثر من ذلك ...نا نزداد فهماً لهربرت ونحس أننا كوفئنا على ما احتملنا من المشقة ، إذا ما عرفنا ...يئاً عن كتاب اللاهوت الانكليز في عصره ، وإذا عرفنا شيئاً عن كتّاب ...التصوف الانكليز في القرن الرابع عشر ، وإذا عرفنا شيئاً عن شعراء معينين

آخرين من معاصريه ــ دون ، وفوهان[1] ، وتراهيرن[2] ، ووصلنا إلى إدراك شيء مشترك بينهم في أصلهم الويلزيّ[3] وخلفّيتهم . وأخيراً نتعلم شيئاً عن هربرت بمقارنه الورع الأنجليكاني النموذجي الذي يعبر هو عنه ، بالشعور الديني الأكثر رومانيةً والتصاقاً بالقارة عند معاصره ريتشارد كراشو[4] . وهكذا فأنا بمفردي ، لا أستطيع في النهاية أن أسلّم بأن هربرت يمكن أن يسمى شاعراً « أدنى » ، ذلك لأن ما أتذكره عندما أفكر فيه ليس عدداً من القصائد المفضّلة بل عمله بأسره .

والآن قارن هربرت بشاعرين آخرين ، أحدهما أسنُّ منه قليلاً ، والآخر من الجيل السابق عليه ، ولكن كلاهما كان من كتاب الشعر الغنائي البارزين . فنحن نخرج من قصائد روبرت هيريك[5] ، وهو أيضاً قس أنجليكاني ، ولكنه رجل ذو طبع مختلف جداً ، بشخصية تجنح إلى التأليف والتوحيد ، وتزداد معرفتنا بهذه الشخصية بقراءة كل قصائده ، وبعد أن نكون قد قرأنا كل قصائده يصبح استمتاعنا أفضل بتلك القصائد التي نحبها أكثر مما سواها . ولكن لا يوجد ، أوّلاً ، مثل هذا القصد الواعي المستمر في قصائد هيريك ، بل هو الرجل الأقرب إلى الطبيعة في صفاء ، والأكثر بعداً عن الوعي الذاتي ، يكتب قصائده كما يتملكه الخيال ، ومن الناحية الثانية ، تعدّ الشخصية التي تعبر عنها القصائد أقل

---

(١) **Vauqhan** (١٨٧٢ ــ ١٩٥٨) ملحن بارز في النصف الأول من القرن العشرين ، اهتم بالأغاني الشعبية .

(٢) **Traherne** (١٦٣٧ ــ ١٦٧٤) آخر شعراء المتصوفة من الاكليروس الانجليكاني ذو نزعة كلتية يمتاز بأصالة الفكر وحدة الشعور والنقاء .

(٣) نسبة إلى مقاطعة ويلز

(٤) **R. Crashaw** (١٦١٣ ــ ١٦٤٩) معاصر لحركة كرومويل اشتهر بشعره الديني ذي التنميق الأسلوبي الطنان والفكاهة البارعة

(٥) **R. Herrick**

بعداً عن المألوف ـــ وفي الواقع تعتبر **عادّيتها**[1] المخلصة هي التي تضفي عليها السحر . ونحن نحصل ، نسبياً ، في قصيدة واحدة منه ، على ما هو أكثر كثيراً مما نحصل عليه من هربرت في قصيدة واحدة . وفضلاً عن ذلك ، هناك شيء ما في المجموع أكثر مما في الأجزاء . ثم انظرْ في توماس كامبيون ، كاتب الأغاني في عهد اليزابيت . إنه ليحسن بي أن أقول إنه لم يكن هناك ، ضمن حدوده ، رجل متقن لصناعته في الشعر الانكليزي بأسره ، أكثر من كامبيون. وأنا أسلّم بأنه ينبغي للمرء أن يعرف بعض الأشياء ليفهم قصائده فهماً كاملاً : فقد كان كامبيون موسيقياً ، وكان يكتب أغانيه لتغنّى . ونحن نقدّر قصائده على نحو أفضل إذا كانت لنا بعض المعرفة بموسيقا العصر التيودوري[2] والآلات التي كتبت القصائد لها ، ونحن نزداد حبّاً للقصائد إذا كنا نحب هذه الموسيقا ، ولا نريد مجرد قراءتها ، بل نريد سماع بعضها يُغَنّى ، وأن تغنّى وفقاً للإطار الخاص بكامبيون . ولكننا لا نحتاج إلى أن نعرف أيّاً من الأشياء التي تساعدنا ، في حالة جورج هربرت ، على فهمه على نحو أفضل والاستمتاع به استمتاعاً أكثر . ونحن لا نحتاج إلى أن نُعنى بما فكّر ، أو بما قرأ من كتب ، أو بخلفيته العرقية أو شخصيته . فكل ما نحتاجه هو الإطار الخاص بعهد اليزابيت . وما نخرج به عندما ننتقل من تلك القصائد التي قرأناها في المختارات ، إلى قراءة مجموعته الكاملة ، إنما هو متعة متكرّرة ، متعة ألوان جديدة من الجمال ، وألوان جديدة من التنويع الغنّي ، ولكننا لا نخرج بمثل هذا الانطباع الشامل . ولا نستطيع أن نقول ، في حالته ، أن مجمل عمله أكثر من مجموع أجزائه .

ولست أقول إن هذا الاختبار ـــ الذي يجب ، على أية حال ، أن يطبق كل امرىء بنفسه ، مع نتائج متنوعة ـــ لكون مجمل العمل أكثر من مجموع

---

(١) ordinariness

(٢) العصر التيودوري يشمل عهد الملك هنري السابع وهنري الثامن والملكة اليزابيت الأولى .

أجزائه ، هو في حد ذاته مقياس مرضٍ للتمييز بين شاعر أعلى وشاعر أدنى . وما من شيء يماثل ذلك في البساطة : وعلى الرغم من أننا لا نشعر بعد قراءة كامبيون، أننا نعرف كامبيون الإنسان كما نشعر بذلك بعد قراءة هيريك ، ومع ذلك ينبغي لي ، بناء على أسس أخرى ، ولأن كامبيون رجل صناعة الشعر الأكثر بروزاً بشوط بعيد ، أن أعدَّهُ ، بنفسي ، شاعراً أعظم شأناً من هيريك ، على الرغم من أنه أدنى بكثير جداً من هربرت . وكل ما أكدتُّه هو أن العمل المؤلف من عدد من القصائد القصيرة يمكن أن يكون ، إذا تميّز بوحدة النمط التابع له ، مكافئاً لقصيدة طويلة من الدرجة الأولى ، في تكريس حق المؤلف في أن يكون شاعراً « أعلى » حتى ولو ظهرت تلك القصائد ، إذا أخذت كلاًّ على حِدَة ، أقرب إلى السطحية . وهذه الدعوى يمكن بالطبْع أن تقوم على أساس قصيدة واحدة طويلة ، وعندما تكون هذه القصيدة الطويلة جيدةً بدرجة كافية ، وعندما تتحقق فيها ذاتها الوحدة الصحيحة والتنوّع ، لا نحتاج إلى أن نعرف ، أو إذا عرفنا فلا نحتاج إلى أن نقدّر تقديراً عالياً، أعمال الشاعر الأخرى . وينبغي لي أن أعدّ بنفسي صمويل جونسون شاعراً أعلى بالدليل الوحيد ، وهو قصيدة « غرور المآرب البشرية » ، وكذلك غولد سميث بدليل « القرية المهجورة » .

وحتى هنا يبدو أننا وصلنا إلى الاستنتاج غير النهائي ومفاده أنه مهما يكن الشاعر الأدنى ، فإن الشاعر الأعلى هو ذلك الذي ينبغي لنا قراءة مجمل عمله لنقدّر تقديراً كاملاً أيَّ جزء منه : ولكننا عدّ لنا نوعاً ما هذا التوكيد الأقصى بالتسليم بذلك لأي شاعر كتب حتى قصيدة طويلة واحدة تجمع بدرجة كافية بين التنوع والوحدة . ولكن لا يوجد ، بلا ريب ، إلاّ القليل جداً من شعراء الانكليزية الذين يستطيع المرء أن يقول عن عملهم إنه ينبغي أن يُقْرَأ كلُّه ، ومن هؤلاء ، بلا ريب ، شكسبير وملتون : وبالنسبة لملتون يمكن الاشارة إلى أن قصائده الطويلة العديدية : الفردوس المفقود ، والفردوس المستعاد ، وأعداء شمشون ، لا ينبغي أن تقرأ كلها فحسب ، من أجل ذاتها — بل نحتاج إلى قراءتها كلها كما نحتاج إلى قراءة كل مسرحيات شكسبير ، لكي نفهم ، كل الفهم ، كل

واحدة منها ، وما لم نقرأ كل قصائد (السونيت) عند شكسبير ، والقصائد الدنيا عند ملتون فسيظل هناك شيء ينقصنا لتقدير ما قرأنا ، ولكن الشعراء الذين يمكن أن نقرّ لهم بمثل هذه الدعوى قلائل جداً . وإن المرء ليستطيع أن يصيب نجاحاً كبيراً في الحياة دون أن يكون قد قرأ كل القصائد المتأخرة لبراوننغ أوسوينبورن .ج وما ينبغي لي أن أجزم في ثقة إنه ينبغي للمرء أن يقرأ كل شيء لدرايدن أو بوب ولا ريب أنه ليس من الملائم عندي أن يقال إنه ما من جزء في قصيدة « المطلع »[1] أو قصيدة « الرحلة »[2] لا يحتمل التجاوز . وإن قليلاً من الناس يودون أن يمنحوا الكثير من الوقت للقصائد الطويلة المبكرة عند شيللي ، وقصيدة « ثورة الإسلام » و« الملكة ماب » على الرغم من أن الهوامش الموضوعة للقصيدة الأخيرة تستحق القراءة بلا ريب . وعلى هذا سيترتب علينا أن نقول أن الشاعر الأعلى هو الشاعر الذي لابد لنا أن نقرأ قدراً كبيراً منه ، لا كله دائماً .
وإلى جانب سؤال : « أي شاعر يستحق أن يُقْرأ كل عمله ؟ » يجب أيضاً أن نطرح سؤال : « أي شاعر يجدر بي أنا أن أقرأ كل عمله ؟ » والسؤال الأول يوحي بأن علينا دائماً أن نحاول تحسين ذوقنا . أما الثاني فيوحي بأنه يجب أن نكون مخلصين لما عندنا من ذوق . وعلى هذا فليس من المفيد من ناحية أولى ، أن تتكلف مؤونة دراسة شكسبير أو ملتون بعناية من الغلاف إلى الغلاف ، مالم تعثر هناك على شيء تحبه على الفور : فليس يستطيع أن يمنحك إمّا القوة الباعثة على قراءة كل العمل ، أو احتمال أي منفعة عندما تفعل ذلك ، إلاّ هذه اللذّةُ المباشرة . ويمكن أن يكون هناك ، بل يجب ، في الواقع ، أن يكون هناك — كما قلت آنفاً — بعضُ الشعراء الذي يَعْنون بالقياس إليك ما يكفي لحملك على قراءة كل عملهم ، على الرغم من أنهم قد لا تكون لهم تلك القيمة عند معظم

---

(١) Prelude

(٢) Excursion

الآخرين ، وهذا النوع من الهوى لن يكون ملائماً لمرحلة واحدة فحسب من مراحل تطور ذوقك التي سوف تشبُّ عنها ، بل يمكن أن يشير أيضاً إلى صلة قربى بين نفسك وبين شاعر معين سوف تدوم عمراً : بل قد يتفق أن تكون مؤهّلاً بصورة خاصة لتقدير شاعر لا يقدر على الاستمتاع به إلاّ قليل جداً من الآخرين .

وينبغي أن أقول عندئذ أن هناك نوع من المذهب التقليدي (الأصوليّ) فيما يتعلق بالعظمة والأهمية النسبيّتين لشعرائنا ، على الرغم من أنه لا يوجد إلاّ القليل جداً من ذوي الصيت الذين يظل صيتهم ثابتاً تماماً من جيل إلى آخر . فما من صيت شعري يظل قطّ في المكان نفسه بالضبط : إنه سوقُ عُمْلةٍ في تقلّب مستمر . فهناك الأسماء العظيمة جداً والتي لا تتقلّب ، إن صح التعبير إلاّ ضمن مدى ضيق من النقاط : فليس من المهم أن يصل ملتون إلى النقطة ١٠٤ اليوم ، ويهبط إلى النقطة ٩٧ر٢٥ غداً . وهناك ألوان أخرى من الصيت تصيت دون أوتينيسون اللذين يتغيّران على مدى أوسع من ذلك كثيراً حتى يترتب على المرء أن يحكم على قيمتيهما بمعدل وسطي مأخوذ على مدى زمني طويل . وهناك آخرون أيضاً يعتبرون مستقرين جداً وعلى مدى طويل عند الحد المتوسط ويظللون يمثلون استثماراً جيداً عند ذلك السعر . وهناك بعض الشعراء يمثلون استثمارات جيدة عند طائفة من الناس على الرغم من أن السوق لا يعطي لهم سعراً ، وقد يكون السهم غير قابل للبيع ـــ وأنا أخشى أن تبهت المقارنة بسوق الاسهم عند هذه النقطة . ولكن ينبغي لي أن أقول إنه يوجد مثل أعلى موضوعيّ للذوق السليم القويم في الشعر ، فما من أحد يستطيع ، أو ينبغي أن يحاول ، أن يكون ذا مذهب أصوليّ تقليدي تماماً . ولا ريب أن هناك بعض الشعراء الذين أحبتهم أجيال كثيرة جداً من أولي الذكاء والحس المرهف والاطلاع الواسع ، بحيث يجدر بنا (إذا ما كنا نحب أيّ شعر كان) أن نحاول أن نكتشف لماذا أحبهم هؤلاء الناس ، وهل نستطيع نحن أن نستمتع بهم أيضاً . أما الشعراء الأقلّ شأناً ، فلا ريب أن فيهم بعض من نستطيع ، بعد اختبار العيّنات ، أن نرى فيهم ، ونحن مطمئنون غاية

شاعر جديد ، أن هذا شعر « أعلى » أو « أدنى » . ولو تجاهلت إمكانية أن يكون ما يثني عليه الناقد أو يصنفه ليس بشعر على الاطلاق (لأن في وسع المرء أن يقول أحياناً : لو كان هذا شعراً ، لكان شعراً أعلى — ولكنه ليس بالشعر) فلست أظن أن من المستحسن أن نتخذ رأياً بهذه السرعة . وجلُّ ما أجرؤ على التورّط فيه حيال عمل أي شاعر حيّ ، حينما أصادفه للمرة الأولى ، إنما هو سؤال : أهذا شعر أصيل أم لا . وهل عند الشاعر شيء يقوله مختلف بعض الاختلاف عما قاله أي شاعر آخر من قبل ، وهل وجد ، طريقةً مختلفةً لقولها فحسب ، بل تلك الطريقة المختلفة والتي تعبّر عن الفرق فيما يقول ؟ وحتى عندما أتورّط إلى هذه الدرجة أعرف أنني أقوم بمجازفة تعتمد على التكّهن . فقد أكون متأثراً بما يحاول أن يقول وأتغاضى عن حقيقة أنه لم يجد الطريقة الجديدة لقوله ، أو بالتعبير الجديد للّغة الذي يعطي في البداية انطباعاً مؤدّاه أن لدى المؤلف شيء يقوله مما عنده ، ثم ينجلي عن كونه مجرد خدعة أو تصنّع يخفيان رؤية تقليدية بأسرها . فبالقياس إلى أي امرىء يقرأ ، مثلي ، كثيراً جداً من المخطوطات ، ومخطوطاتٍ لكتاب ربما لم يرَ لهم عملاً من قبل ، تظل الأشراك الخفية أكثر خطراً بعدُ ، فقد تكون فئة واحدة من القصائد أفضل كثيراً جداً من من أيٍّ من القصائد الأخرى التي كنت أطالعها قبل حين ، بحيث يمكن أن أخطىء في شعوري بالارتياح في اللحظة الراهنة فأرده إلى احساسي بموهبةٍ فائقة . وكثير من الناس يقنعون أنفسهم إمّا بتصفّح المختارات — وحتى عندما تفاجئهم قصيدة قد لا تتبيّنُ لهم الحقيقة ، أو إذا تبيّنت لهم فقد لا يلاحظون اسم المؤلف — وإمّا بالانتظار إلى أن يصبح من الواضح أن شاعراً معيناً قد أصبح مقبولاً عند نقّاد الأدب بعد إخراج العديد من المجلدات . (وهذا يعتبر في حد ذاته يقيناً ، على أن ما يحدث فينا أعظم الأثر ليس ما يقوله النقّاد في الكتابة عن شاعر ، بل إحالاتهم إلى ذلك الشاعر عندما يكتبون عن شاعر آخر) .

فأمّا الطريقة الأولى فلا تذهب بنا بعيداً جداً ، وأما الثانية فليست بالمأمونة جداً ، وذلك لشيء واحد ، وهو أننا ميّالون جميعاً إلى أن نتخذ إلى حد ما موقف

الدفاع حيال عصرنا الخاص . فنحن نحب أن نشعر أن عصرنا الخاص يستطيع أن يخرج فناً عظيماً ، ونزداد إيغالاً في هذا الاتجاه لأننا قد تكون لدينا شبهة خفيّة مؤداها أنه لا يستطيع ذلك : ونحن نشعر بطريقة ما إننا لو استطعنا أن نؤمن بأن لدينا شاعراً عظيماً فسوف يبعث ذلك الطمأنينة في نفوسنا ويمنحنا الثقة بالنفس . وهذه رغبة مُرْضِية ولكنها تشوّش الحكم النقدي ، لأننا يمكن أن نقفز إلى استنتاج أن فلاناً من الناس شاعر عظيم وما هو بالعظيم ، ويمكننا ، ونحن ظالمون كل الظلم ، أن نبخس قيمة شاعر جيد لأنه ليس بالشاعر العظيم . أما معاصرونا فما ينبغي لنا أن نُشْغَل بالبحث عما إذا كانوا عظماء أم لا ، بل نظل أبداً نسأل : أهم أولو أصالة ؟ وندع السؤال عما إذا كانوا عظماء للمحكمة الوحيدة التي تستطيع البت فيه ، ألا وهي الزمن .

وفي عصرنا يتمتع الشعر ، في الحقيقة ، بشعبيّة لها شأنها ، فقد يكون هناك فضول أكبر ، وتوقع أكثر ، حيال الشعر المعاصر ، مما كان قبل جيل مضى . وهناك ، من ناحية ، خطر تطوير جمهور من القراء لن يعرف شيئاً عن أي شاعر قبل جيرارد مانلي هوبكنز مثلاً ، ولن تكون لديه الخلفية اللازمة للتقدير النقدي . وهناك أيضاً الخطر الكامن في أن ينتظر الناس فلا يقرأون لشاعر إلاّ بعد أن تكون سمعته المعاصرة قد توطّدت ، وكذلك القلق الذي ينتابنا نحن أولاء الذين هم في غمرة هذا العمل ، ألاّ يقرأنا أحدٌ بعدُ ، ونحن ما زلنا معاصرين ، بعد أن يكون جيل آخر قد أنشأ شعراءه . أما الخطر على القارىء فهو مزدوج ، وذلك أنه لن يحظى أبداً بشيء جديد تماماً ، وأنه لن يعود أبداً إلى قراءة ما يظل دائماً جديداً

ولذلك فهناك تناسب يجب مراعاته بين قراءة الشعر القديم والشعر الحديث . فما يكون لي أن أثق بذوق أي قارىء لا يقرأ الشعر المعاصر ، وكذلك ما يكون لي بلا ريب ، أن أثق بذوق من لا يقرأ شيئاً سواه . ولكن كثيراً من الناس الذين يقرأون الشعر المعاصر تفوتهم المتعة والفائدة الكامنتان في اكتشاف شيء ما بأنفسهم . فعندما تقرأ شعراً جديداً ، شعراً لشاعرٍ لم يعرف اسمه بعد على نطاق واسع ، وما مرّ به النقّاد بعد ، فإنما تكون ممارساً ، أو ينبغي أن تكون

ممارساً ، لذوقك الخاص . وليس هناك سبيل آخر نهتدي به . وليست المشكلة ، كما يبدو لكثير من القرّاء ، محاولتك أن تحب شيئاً لا تحبه ، بل أن تدع إحساسك حرّاً ليصدر عنه ردّ الفعل بصورة طبيعية . وإني لأجد ، بنفسي ، في هذا من الصعوبة قدراً غير قليل : ذلك لأنك عندما تقرأ لشاعر جديد ، وفي ذهنك غرض مرسوم ، هو الوصول إلى قرار ، فإن ذلك الغرض يمكن أن يتدخّل ويُغَشّيَ بالظلمة وعيَك لما تحس به . إنه لمن الصعب أن تسأل السؤالين التاليين معاً في الوقت نفسه : « أهو جيد ، سواء أحببته أم لا ؟ » و« هل أحب هذا ؟ » وإني لأجد في الغالب أن أفضل اختبار يتمثل في أن تتردّد في ذهني بعض العبارات أو الصور أو السطور من قصيدة جديدة دون أن أستدعيَها ، وأنا أجد ، أيضاً ، أن من المفيد لي أن أنظر في القصائد الجديدة في مجلات الشعر ، وفي قصائد مختارة لشعراء جدد في المختارات المعاصرة ، لأني حين أقرأ هذه لا يضايقني سؤال : « هل ينبغي أن أرى أمنشورة هذه القصائد ؟ » . وأظن أن مما يشابه معاناتي أنني أفضّل أن أذهب وحدي عندما أذهب لسماع مقطوعة جديدة من الموسيقا أو لمشاهدة معرض جديد للصور . ذلك لأني إذا كنت وحدي فليس هناك من التزم نحوه بالتعبير عن رأي فوري . وليست المسألة أنني أحتاج إلى وقت لأقرّر : بل أحتاج إلى الوقت لأعرف ما شعرت به حقاً في تلك اللحظة . وذلك الشعور ليس حكماً بالعظمة أو الأهميّة : وإنما هو وعي للأصالة . وإذاً فنحن حين نقرأ لشاعر معاصر ، لا يعنينا حقاً أن يكون شاعراً « أعلى » أو « أدنى » . ولكن إذا قرأنا قصيدة وتجاوبنا معها فالمفروض أننا نريد أن نقرأ المزيد للمؤلف نفسه ، وعندما نكون قد قرأنا ما يكفي ينبغي لنا أن نكون قادرين على الإجابة عن السؤال : « أهذا مجرد مزيد من الشيء نفسه ؟ » — أهو ، بتعبير آخر ، مجرد الشيء نفسه ، أم هو مختلف دون إضافة أي شيء ، أم هناك علاقة بين القصائد تجعلنا نرى أكثر قليلاً مما يوجد في كل منها ؟ وذلك هو السبب الذي يقتضي ألاّ نقرأ قصائد متفرّقة فحسب كما نجدها في المختارات ، بل نقرأ عمل الشاعر ، مع التحفظ ذاته فيما يتصل بعمل الشعراء الأموات .

ما هو الكلاسيكي ؟(١)

أي بنيّ ،
لقد رأيت النار ، فانيةً وخالدة ،
وأتيت بقعة لا أقدر أنا ،
على استكناهِ ما وراءها .

الموضوع الذي تناولته هو ، ببساطة ، سؤال : « ما هو الكلاسيكي ؟ » وما هو بالسؤال الجديد . فهناك ، مثلاً ، مقال مشهور لسانت بوف يحمل هذا العنوان . على أن التلازم بين طرح هذا السؤال وورود فرجيل إلى الذهن بصورة خاصة ، أمر واضح : ومهما يكن التعريف الذي نصل إليه فلا يمكن أن يكون التعريفَ الذي يستبعد فرجيل — ويمكننا أن نقول واثقين إنه يجب أن يكون تعريفاً يحسب له حساباً بصورة جليّة . ولكن قبل أن أذهب أبعدَ من ذلك أودّ أن أطرّح أحكاماً مسبقة معينة وأن أستبِق حالات معينة من

(١) كلمة الرئاسة إلى جمعية فرجيل عام ١٩١٤ ، نشر فابر وفابر ، ١٩٤٥

« المؤلف »

الاطمئنان ، الرأي الشائع ، وهو أنهم مُمَثَّلون تمثيلاً ملائماً تماماً بقصيدتين أو ثلاث ، ذلك لأنه ما من أحد يتسع له الوقت ، كما قلت ، ليكتشف كل شيء بنفسه ، ولابد لنا أن نقبل بعض الأشياء معتمدين على توثيق الآخرين لها .

وعلى كل حال فإن أكثرية الشعراء الأقل شأناً — من هؤلاء الذين يحتفظون بأيّ صيت على الاطلاق — هم شعراء ينبغي لكل قارىء للشعر أن يعرف شيئاً عنهم ، ولكن لن يعرف منهم أي قارىء فرد معرفةً وثيقة إلاّ القليل . فبعضهم يجتذبنا بسبب القرابة في الشخصية ، وبعضهم بسبب مادة الموضوع ، وبعضهم بسبب مزيّة خاصة ، كمزيّة الفكاهة أو الاستهواء العاطفي مثلاً . وعندما نتحدث عن الشعر بتركيز خاص فإنما يحسن بنا ألاّ نفكر إلاّ بالانفعالات الأكثر حدّة أو العبارة الأكثر سحراً :

ومع ذلك فهناك كثير من الأطر العظيمة في الشعر تعدّ غير سحرية ولا تنفتح على زبد البحار المحفوفة بالأهوال ، ولكنها تعتبر نوافذ جيدة تماماً لهذا كله . وأعتقد أن جورج كراب[1] كان شاعراً جيداً ، غير أنك لا تقصده ابتغاءً للسحر : فإذا كنت تحب الأخبار الواقعية عن حياة الريف في منطقة سَفُولك[2] قبل مائة وعشرين عاماً ، مكتوبة شعراً يبلغ من إتقانه أنه يقنعك أنه ما كان هذا الشيء ذاته ليقال نثراً ، فسوف تحب كراب . إن كراب شاعر لابد أن يُقرأ قراءة نهمة إذا أردت قراءته على الإطلاق ، ولذلك فإذا وجدته باهتاً فلابد أن تكتفي بإلقاء نظرة عليه ثم تولّيه ظهرك . على أن المسألة تستحق أن تعلم بوجوده ، فيما إذا صادف هوىً في نفسك ، وكذلك لأنه يمكن أن ينبئك بشيء عن أولئك الذين يحبّونه .

وأعتقد أن النقاط الرئيسية التي حاولت تحقيقها حتى الآن هي هذه : أن

---

(١) G. Grabbe (١٧٥٤ — ١٨٣٢) كاتب أقاصيص شعرية تمتاز بتفاصيل واقعية عن الحياة اليومية ، اشتهر بقصيدة « القرية » .

(٢) Suffolk دوقية في شرقي بريطانيا تعتمد على الزراعة وتربية الماشية .

الفرق بين الشعراء الأعلَيْن والأدنَيْن لا علاقة له بكونهم كتبوا قصائد طويلة ، أو كتبوا قصائد قصيرة فحسب ـ على الرغم من أن أعظم الشعراء فعلاً ممن يقلّون عدداً ، كان لهم جميعاً ما يقولونه مما يستحيل أن يقال إلاّ في قصيدة طويلة . والفرق الهام هو ما إذا كانت المعرفة بكلّ عملٍ شاعرٍ من الشعراء ، أو على الأقل ، بقدر كبير جداً منه ، تمكّن المرء من الاستمتاع بصورة أكبر ، لأنها تمكنه أن يفهم كل قصيدة من قصائده على نحو أفضل . وذلك يوحي بوحدة لها مغزاها في مجمل عمله . ولا يستطيع المرء أن يصوغ هذا الفهم المتزايد كله في كلمات . فليس في وسعي أن أقول لماذا أعتقد أنني أفهم قصيدة « كوموس »[1] فهما أفضل لأني قرأت « الفردوس المفقود » أو أنني أفهم « الفردوس المفقود » فهما أفضل لأنني قرأت « أعداء شمشون » ولكنني مقتنع أن الأمر كذلك ، ولست بمستطيع دائماً أن أبيّن لماذا ، ولكني أحس ، من خلال معرفتي بشخص في عدد من المواقف المختلفة وملاحظة سلوكه في ظروف متنوعة ، أنني أفهم على نحو أفضل سلوكه أو تصرفه في مناسبة خاصة : ولكننا نعتقد فعلاً أن ذلك الشخص إنما هو وَحْدةٌ ، مهما يكن سلوكه متقلباً ، وإن المعرفة به على مدىً من الزمان ، تجعله أكثر قابلية للفهم . وأخيراً فقد عدّلت هذا التمييز الموضوعي بين الشعراء الأعْلَيْن والأدْنَيْن بإعادته إلى القارئ الفرد . فقد لا يوجد قارئان اثنان يحظى لديهما أي شاعر عظيم بالأهمية ذاتها تماماً ، مهما كانا على اتفاق فيما يتصل بعلّو شأنه : بل إن الأقرب إلى الاحتمال ، عندئذ ، أن نمط الشعر الانكليزي لن يكون هو ذاته تماماً في نظر اثنين . وهكذا فبين قارئين متساويين في الكفاءة يمكن أن يكون لشاعر معين عند أحدهما أهمية أساسية وعند الآخر أهمية ثانوية .

وثمة ملاحظة أخيرة يجب تسجيلها عندما نتأمل الشعر المعاصر . فنحن نجد في بعض الأحيان نقاداً يؤكدون في ثقة ، لدى تعرفهم للمرة الأولى على عمل

---

(١) اله المرح والعربدة عند الاغريق

سوء الفهم . فلست أهدف إلى أن ألغي أو أحظر أيَّ استعمال لكلمة « كلاسيكي » جعلتها السوابق جائزة . فالكلمة لها ، وسيظل لها ، معانٍ عديدة في سياقات عديدة . وإنما يعنيني معنى واحد في سياق واحد . وأنا ، إذ أعرّف المصطلح بهذه الطريقة ، لا أقيّد نفسي في المستقبل ، بألاّ أستعمل المصطلح في أيٍّ من الطرق الأخرى التي استُعْمِلَ بها . فإذا اكتُشِفَ في بعض المناسبات ، في المستقبل ، أنني أستعمل كلمة « كلاسيكي » في الكتابة أو الكلام أمام جمهور ، أو المحادثة ، لمجرّد أن أقصد بها « كاتباً نموذجياً » في أية لغة أي استعملها لمجرد الدلالة على العظمة ، أو على الثبات والأهمية اللذين يتمتع بهما كاتب في مجاله الخاص ، كما هو الحال عندما نتحدث عن «الشكل الخامس» في « حياة القديس دومينيك » باعتبارها أثراً كلاسيكياً من الأدب القصصي المدرسي ، أو عن « قصة صليب هاندلي » باعتبارها أثراً كلاسيكياً في مجال الصيد ، فما ينبغي عند ذلك لأحد أن ينتظر اعتذاراً من أحد . وهناك كتاب ممتع جداً عنوانه « دليل الآثار الكلاسيكية » يبيّن لك كيف تحدد الرابح في الرهان . وفي مناسبات أخرى أبيح لنفسي أن أقصد بكلمة « الآثار الكلاسيكية » إمّا الأدب اللاتيني والاغريقي جملةً أو أعظم المؤلفين في هاتين اللغتين حسبما يدل على ذلك السياق . وأخيراً فأنا أعتقد أن تقدير الكلاسيكي الذي أنوي تقديمه هنا ينبغي أن يخرجه من نطاق النقيضة «Antithesis» بين « الكلاسيكي » و« الرومانسي » — وهما زوج من المصطلحات العائدة إلى السياسة الأدبية ، وهما لذلك رياح ثائرة من رياح الهوى أسأل عَوْلس[1] ، في هذه المناسبة أن يحتويها في جعبته .

وهذا يؤدي بي إلى نقطتي الثانية . ففي مصطلحات النزاع بين الكلاسيكية والرومانسية ، عندما نصف أي عمل فني بأنه « كلاسيكي » فذلك يتضمن إما

---

(١) **Aeolus** اله الرياح عند الاغريق

ذروة المديح أو الشتيمة المنطوية على أشد حالات الازدراء وفقاً للحزب الذي ينتمي إليه المرء ، إنه يتضمن مزايا أو عيوباً خاصة معينة : فإما كمال الشكل، وإما صفر البرود المطلق . ولكني أريد أن أعرّف نوعاً واحداً من الفن ولا يعنيني أن يكون بشكل مطلق ، ومن كل ناحية ، **أفضل** أو **أسوأ** من نوع آخر . وسوف أسرد صفات معينة أتوقع من الكلاسيكي أن يظهرها . ولكني لا أقول إنه لكي يكون أدب ما أدباً عظيماً فلابد أن يتجلى في أي كاتب واحد من كتابه ، أو أي عصر واحد من عصوره ، كل هذه المزايا . فإذا كانت تلك المزايا ، كما أعتقد ، متوفرة كلها في فرجيل ، فذلك لا يؤكد أنه أعظم شاعر قرض الشعر — فمثل هذا التوكيد حيال أي شاعر يبدو لي عديم المعنى — كما أن ذلك لا يؤكد بلا ريب ، أن الأدب اللاتيني أعظم من أي أدب آخر . ولسنا مضطرين إلى أن نعدَّ نقيصةً في أي أدب ألاّ يكونَ كاتبٌ واحد فيه ، أو عصر واحد ، كلاسيكيّين تماماً ، أو ألاّ يكون العصر الذي ينطبق عليه تعريف الكلاسيكي أشدَّ الانطباق ، هو العصر الأعظم ، كما هو الواقع في الأدب الانكليزي . وأعتقد ان هذه الآداب التي يعد الأدب الانكليزي أعلاها شأناً ، والتي تتبعثر فيها الخصائص الكلاسيكية بين كتّاب متنوعين وعصور عديدة يمكن حقاً أن تكون هي الأغنى . إن لكل لغة ينابيعها الخاصة وحدودها الخاصة . وإن ظروف اللغة والظروف المحيطة بتاريخ الشعب الذي يتكلمها يمكن أن تجعل توقع عصر كلاسيكي أو كاتب كلاسيكي أمراً غير وارد . وهذا في حد ذاته ليس بالمسألة الداعية إلى التحسّر ، ولا الموجبة ، بالقدر ذاته ، للتهنئة . فقد حدث بالفعل أن كان في تاريخ روما ، وكان في خصائص اللغة اللاتينية ، مما جعل من الممكن ظهور شاعر كلاسيكي بصورة فريدة في لحظة معينة : على الرغم من أنه لابد لنا أن نتذكر أن الأمر اقتضى وجود ذلك الشاعر الاستثنائي ، وعمراً من العمل من جانب ذلك الشاعر لصياغة الكلاسيكيّ من مادته . وبالطبع ، فإن فرجيل ما كان له أن يعلم أن ذلك هو ما كان يفعله . بل كان ، شأن أي شاعر واعياً وعياً حاداً لما كان يحاول عمله . والشيء الواحد الذي ما كان له أن يهدف إليه ، أو

يعلم أنه كان يعمله ، هو أنه يؤلف عملاً كلاسيكياً : ذلك لأن الأثر الكلاسيكي لا يمكن أن يعرف كلاسيكيّاً إلاّ بالنظرة الخلفيّة ، ومن منظور تاريخيّ .

ولئن كان ثمة كلمة واحدة نستطيع أن نثبتها وتوحي بالحد الأقصىٰ مما أقصده بمصطلح «كلاسيكي» فتلك هي كلمة «النضج» . وسوف أُميّز بين الكلاسيكي العالمي ، مثل فرجيل ، والكلاسيكي الذي لا يعد كذلك إلاّ بالقياس إلى الأدب الآخر في لغته الخاصة ، أو وفقاً للنظرة إلى الحياة في عصر خاصّ . ولا يستطيع الكلاسيكي أن ينشأ إلاّ عندما تكون الحضارة ناضجة ، وعندما تكون اللغة والأدب ناضجين . ولا بدّ أن يكون عمل فكر ناضج . وإن ما يُضفي صفة العالمية هو أهمية تلك الحضارة بمقدار ما هو شمولية الفكر عند الشاعر الفرد . ويكاد يكون من المستحيل أن نعرّف النضج دون افتراض أن السامع يعرف من قبل ما يعنيه . وإذاً فلنقل أننا إذا كنا ناضجين حقاً ، وكذلك مثقفين حقاً ، فنحن نستطيع أن نتعرّف على النضج في حضارة ما وفي أدب ما، كما نتعرف عليه في الكائنات البشرية الأُخرىٰ التي نقابلها . وقد يكون من المستحيل أن نجعل معنىٰ النضج قابلاً للإدراك فعلاً ، وفي الواقع ، حتىٰ نجعله مقبولاً ـــ بالنسبة لغير الناضج . ولكن لو كنا ناضجين فنحن إمّا أن نتعرّف على النضج بصورة مباشرة ، وإمّا أن نصل إلى معرفته عن طريق الاطلاع الحميم بصورة أوثق . فما من قارئ لشكسبير ، مثلاً ، أن يخفق في التعرّف ، بصورة مطردة الزيادة ، كلّما أوتي هو نفسه رشداً ، على النضج التدريجي لفكر شكسبير . بل إن القارئ الأقل تطوّراً يمكن أن يدرك التطوّر السريع للأدب والمسرح على الإجمال في عصر اليزابيت ، من الفجاجة الأُولىٰ في عهد أُسرة تيودور إلى مسرحيات شكسبير ، ويلمس انحطاطاً في عمل خلفاء شكسبير . ونستطيع أيضاً أن نلاحظ ، بقليل من الإطلاع ، أن مسرحيات كريستوفر مارلو تكشف عن نضج أكبر في الفكر والأُسلوب من المسرحيات التي كتبها شكسبير في العصر ذاته : ومن

الممتع أن نخمّن، لو أن العمر طال بمارلو مثلما طال بشكسبير، أكان تطوّره خليقاً أن يستمر بالوتيرة ذاتها. أمّا أنا فأشك في ذلك، لأننا نلاحظ عقولاً تنضج قبل أُخرىٰ، ونحن نلاحظ أن هذه التي تنضج في فترة مبكرة جداً لا يذهب بها التطوّر دائماً إلى مدىً بعيد جداً. وأنا أُثير هذه النقطة بمثابة تذكير، بأن قيمة النضج تعتمد على قيمة ذلك الذي ينضج أولاً، وأنه ينبغي لنا، ثانياً، أن نعرف متىٰ نكون معنيّين بنضج أفراد من الكتّاب، ومتىٰ نكون معنيّين بنضج عصور أدبية. فقد يكون الكاتب الذي يتمتع، بمفرده، بعقل أكثر نضجاً، منتمياً إلى عصر أقل نضجاً من آخر، بحيث يكون عمله، من تلك الناحية، أقل نضجاً. إن نضج الأدب انعكاس لنضج المجتمع الذي نشأ فيه. والكاتب الفرد ــ مثل شكسبير وفرجيل ــ يستطيع أن يعمل كثيراً من أجل تطوير لغته، ولكنه لا يستطيع أن يصل بها إلى النضج ما لم يهيّئها عمل أسلافه لِلَمْسَته الأخيرة. ولذلك فللأدب الناضج تاريخ من ورائه: تاريخ ليس مجرد حوليات، أو تراكم للمخطوطات والكتابات من هذا النوع أو ذاك، ولكنه تقدم منظم، رغم كونه غير واعٍ، للغة لتحقيق إمكانياتها ضمن حدودها الخاصة.

وينبغي أن يلاحظ أن المجتمع والأدب، مثل الفرد من الكائنات البشرية، لا ينضج بالضرورة على نحو متساوٍ ومتزامن من كل ناحية. فالطفل ذو النضج المبكر هو في الغالب، في بعض أساليبه الواضحة، طفولي بالنسبة لسنه بالمقارنة مع الأطفال العاديين. وهل هناك أي عصر واحد في الأدب الانكليزي نستطيع أن نشير إليه على أنه ناضج كل النضج، وبصورة شاملة ومتوازنة؟ لست أُعتقد ذلك، وكما سوف أُكرّر فيما بعد، آمل ألاّ يكون الأمر كذلك. ولا نستطيع أن نقول إن أي شاعر فرد في الانكليزية، كان خلال مسيرة حياته، رجلاً أكثر نضجاً من شكسبير، بل لا نستطيع حتىٰ أن نقول إن أيّ شاعر قد عمل على أن تكون اللغة الانكليزية قادرة على التعبير عن أدق فكرة، أو عن أكثر ظلال الشعور إرهافاً مثلما فعل شكسبير. ومع ذلك فنحن لا نستطيع إلاّ أن نشعر أن مسرحيةً مثل مسرحية

كونجريف (طريق العالم) هي بطريقة ما أكثر نضجاً من أية مسرحية لشكسبير ، ولكن من هذه الناحية فقط ، وهي أنها تعكس مجتمعاً أكثر نضجاً ـــ وهذا يعني أنها تعكس نضجاً أعظم في السلوك . فقد كان المجتمع الذي كان كونجريف يكتب له ، من وجهة نظرنا ، جافي الطبع فظاً إلى حد بعيد : ومع ذلك فهو أقرب إلى مجتمعنا من مجتمع أسرة تيودور : وربما كنا نحكم عليه حكماً أشد قسوة لذلك السبب ، ومع ذلك فقد كان مجتمعاً أكثر صقلاً وأقل ريفيّةً : كان فكره أكثر ضحالة ، وكان إحساسه محدوداً بصورة أكبر ، وكان قد فقد بعض بشائر النضج ولكنه حقق بشائر أخرىٰ . وهكذا يجب أن نضيف إلى نضج الفكر نضج السلوك .

وأعتقد أن التقدم نحو النضج في اللغة أمر يمكن تبيُّنه بسهولة أكبر ، والإقرار به دونما أخذ ورد ، بدرجة أكبر في تطوّر النثر منها في تطوّر الشعر . ففي دراسة النثر نكون أقلَّ انشغالاً بالفروق الفردية في العظمة ، ونكون أكثر ميلاً إلى المطالبة بالاقتراب من مقياس مشترك ومفردات مشتركة وبنية للجملة مشتركة . والغالب في الحقيقة أن النثر هو الأكثر انحرافاً عن هذه المقاييس المشتركة التي هي فردية إلى أبعد الحدود ، حتىٰ إننا نميل إلى تسميته « النثر الشعري » . ففي وقت كانت فيه انكلترا قد حققت المعجزات في الشعر ، كان نثرها غير ناضج نسبياً ، كان متطوّراً بما يكفي لأغراض معينة ولكنه لا يكفي للأغراض الأخرىٰ . وفي ذلك الوقت ذاته ، عندما كانت اللغة الفرنسية قد أعطت قليلاً من البشائر في مجالٰ الشعر تماثل في العظمة ما أعطته الانكليزية ، كان النثر الفرنسي أكثر نضجاً إلى حد بعيد من النثر الانكليزي . وما عليك إلاّ أن تقارن أيّاً من الكتّاب في عصر أسرة تيودور بمونتاني ـــ على أن مونتاني نفسه ، من حيث كونه أسلوبيّاً لم يكن إلاّ ممّهداً ، ولم يكن أسلوبه ناضجاً بالدرجة الكافية لإشباع المتطلّبات الفرنسية من أجل الكلاسيكي . وكان نثرنا على أهبة الاستعداد لبعض المهام قبل أن يستطيع الوقوف مع نثر اللغات الأخرىٰ جنباً إلى جنب . لقد كان من الممكن أن يأتي كاتب مثل مالوري قبل كاتب مثل هوكر بزمن بعيد ، ومثل هوكر قبل مثل هوبز ، ومثل هوبز قبل مثل أديسون .

ومهما تكن الصعوبات التي نلقاها في تطبيق هذا المقياس على الشعر ، فمن الممكن أن نرى أن تطوّر نثر كلاسيكي إنما هو التطوّر باتجاه أسلوب مشترك . ولست أقصد بذلك أن أفضل الكتّاب لا يمكن تمييز أحدهم من الآخر . فالفروق الجوهرية والمميّزة تبقى : وليس الأمر أنّ الفروق تغدو أقلّ ، بل أكثر صقلاً وتهذيباً . فبالقياس إلى ذوق حساس يعتبر الفرق بين نثر أديسون ونثر سويفت مماثلاً في ظهوره للفرق بين خمرين معتّقتين عند ذوّاقة . وما نجده في عصر للنثر الكلاسيكي ليس مجرد تقليد مشترك للكتابة مثل الأسلوب المشترك للكتاب الرئيسيين في صحيفة وإنما هو مجتمع قائم على الاشتراك في الذوق . والعصر الذي يسبق عصراً كلاسيكيّاً يمكن أن يكشف عن كلّ من الشذوذ والرتابة : أما الرتابة فمردّها إلى أن ينابيع اللغة لم تكتشف بعد ، وأما الشذوذ فلأنه لا يوجد بعد معيار مقبول على نطاق عام ـــ هذا إذا أمكن أن نعدّ ذلك شذوذاً أو انحرافاً عن المركز(١) حيث لا يوجد مركز . ويمكن أن تكون الكتابات في ذلك العصر متّسمة بالحذلقة والتجوُّز في الوقت ذاته . وكذلك يمكن أن يكشف العصر الذي يعقب عصراً كلاسيكياً عن شذوذ ورتابة ، فأما الرتابة فمردُّها إلى أن ينابيع اللغة في الوقت الراهن قد استهلكت ، وأما الشذوذ فلأنّ الأصالة تُعطي قيمةً أعلى من قيمة الصحّة . ولكن العصر الذي نجد فيه أسلوباً عاماً مشتركاً سيكون هو العصر الذي وصل إلى فترة من النظام والاستقرار والتوازن والانسجام ، كما أن العصر الذي تتجلّى فيه أشد ألوان التطرّف في الأسلوب الفردي سيكون عصر التخلف أو الشيخوخة .

ومن الطبيعي أن نتوقع أن يرافق نضج اللغة نضج الفكر والسلوك . ويمكننا أن نتوقع اقتراب اللغة من النضج عندما يتمتع الناس بحسّ نقدي للماضي وبثقة في الحاضر، ولا يكون فيهم شك واع في المستقبل. وهذا يعني في الأدب أن الشاعر يعي أسلافه ، وأننا نعي أسلافه من وراء عمله كما يمكن أن نعيَ سمات الأجداد في

---

(١) eccentricity

شخص وهو في الوقت ذاته فرد متفرّد . وينبغي أن يكون الأسلاف أنفسهم عظماء مكرّمين ، ولكن يجب أن يكون إنجازهم بحيث يوحي بأنه ما يزال هناك مصادر لم تُطوَّر بعد لِلّغة ، لا أن يكون بحيث يثبط همة الكتّاب الشباب الذين يخشون أن يكون كل ما يمكن عمله قد تمّ إنجازه بالفعل في لغتهم . ولا ريب أن الشاعر الذي يعيش عصراً من عصور النضج يظل في وسعه أن يستمدّ حافزاً من الأمل في الاضطلاع بما لم يؤدّه أسلافه ، بل يمكنه حتى أن يثور عليهم ، كما يمكن أن يثور مراهقٌ واعِدٌ على معتقدات والديه وطباعهما وسلوكهما ، ولكننا نستطيع أن نرى ، من خلال نظرة إلى الماضي ، أنه يعدُّ ، أيضاً ، المتابع لتقاليدهم وأنه يحافظ على خصائص جوهرية مميّزة للعائلة ، وأن اختلافه في السلوك إنما هو الفرق الكامن في ظروف عصر آخر . ومن الناحية الأخرى ، فكما نلاحظ أحياناً رجالاً يغشى حياتهم ظلُّ شهرةِ أبٍ أو جدّ ، رجالاً يبدو أيّ إنجاز من الإنجازات المؤهلين لها غير ذي دلالة من الناحية النسبية ، فإن عصراً متأخراً من عصور الشعر قد يكون عاجزاً بصورة محسوسة عن منافسة أجداده اللامعين . ونحن نلقى شعراءَ من هذا النوع في نهاية أي عصر ، شعراء يقتصرون على حسّ الماضي ، أو ، بدلاً من ذلك ، شعراء يقوم أملهم في المستقبل على محاولة التنكّر للماضي . وبناء على ذلك فإن استمرار الابداعيّة الأدبية عند أي شعب يقوم على المحافظة على توازن لا شعوريّ بين التقليد بمعناه الأوسع ــ وهو الشخصية الجماعية ، إن صح هذا التعبير ، محقَّقةً في أدب الماضي ــ وأصالة الجيل الحيّ .

ولا نستطيع أن نعدَّ أدب عصر اليزابيت ، على عظمته ، ناضجاً كل النضج : ولا نستطيع أن نعدّه كلاسيكياً . ولا نستطيع أن نرسم خطين متوازيين بين تطور الأدب الأغريقي والأدب اللاتيني ، لأن اللاتيني كان وراءه الإغريقي ، بل إننا أقل قدرة على رسم خطين متوازيين بين هذين الأدبين وأي أدب حديث ، لأن الآداب الحديثة وراءها كل من الأدبين اللاتيني والاغريقي . وفي عصر النهضة يوجد مشابهة مبكرة للنضج استعيرت من العصر القديم . ونحن نحس أننا نزداد اقتراباً من النضج مع ملتون . فقد كان ملتون في وضعٍ أفضلَ ، يعطيه حساً

نقدياً بالماضي — بماضٍ في الأدب الانكليزي — من أسلافه العظماء . فقراءة ملتون تعني التأكد فيما يتصل بعبقرية سبنسر ، والشعور بالعرفان لسبنسر لإسهامه في جعل شعر ملتون ممكناً . ومع ذلك فأسلوب ملتون ليس بالأسلوب الكلاسيكي . إنه أسلوب لغة ما زالت في طور التشكّل ، أسلوب كاتب لم يكن **أساتذته** من الانكليز ، بل كانوا من اللاتين ، وبدرجة أقل ، من الإغريق . وأعتقد أن هذا قول لا يزيد عمّا قاله (جونسون) ، ثم (لاندور) بدَوْرِهِ ، عندما شكَوْا من أسلوب ملتون قائلين إنه ليس انكليزيا تماماً . فلنعدّل هذا الحكم بأن نقول مباشرةً إن ملتون عمل كثيراً من أجل تطوير اللغة . ومن العلامات الدّالة على اقترابه من أسلوبٍ كلاسيكيّ تطوّرٌ نحو تعقيدٍ أشدّ في الجملة والبنية الزمانية . ومثل هذا التطور ظاهر في عمل شكسبير بمفرده ، عندما نتتبّع أسلوبه من المسرحيات الأولى إلى المسرحيات الأخيرة : بل نستطيع أن نقول إنه يذهب في مسرحياته الأخيرة باتجاه التعقيد إلى أبعد مدى ممكن ضمن حدود الشعر المسرحي التي تعدّ أضيق من حدود الأنواع الأخرى . على أن التعقيد من أجل ذاته ليس هدفاً صحيحاً ، إذ يجب أن يكون الغرض من ورائه ، أوّلاً ، التعبير الدقيق عن اللُّوَيْنات[1] الأكثر إرهافاً في الشعور والفكر ، ومن الناحية الثانية ، تحقيق صقل أعظم ، وتنويع أكبر في الموسيقا . وعندما يبدو الكاتب ، في غمرة حبه للتركيب المتقن السبك ، مفتقراً إلى القدرة على أن يقول أي شيء ببساطة ، وعندما يبلغ به الإدمان على النمط أن يقول بالأسلوب المتقن ما يَحْسُن أن يقال ببساطة ، ويحدّ بذلك من مدى تعبيره ، عند ذلك تتوقف عملية التعقيد عن أن تكون صحية تماماً ، ويفقد الكاتب صلته باللغة المحكيّة . ومع ذلك ، فعندما يتطوّر الشعر ، على أيدي شاعر بعد آخر ، ينتقل من الرتابة إلى التنوّع ، ومن البساطة إلى التعقيد ، وعندما ينحط ، يتجه نحو الرتابة مرة أخرى ، على

---

(١) nuamces

الرغم من أنه يمكن أن يحافظ على البنية الشكلية التي منحتها العبقرية الحياة والمعنى . وسوف تحكم بنفسك إلى أي مدى يمكن تطبيق هذا التعميم على أسلاف فرجيل والتالين من بعده : فنحن نستطيع جميعاً أن نرى الرتابة الثانوية عند مقلدي ملتون في القرن الثامن عشر ـــ ولم يكن ملتون نفسه قطّ رتيباً . وعند ذلك يأتي عصر يمكن أن تكون فيه البساطة الجديدة ، بل الخشونة النسبية ، هي البديل الوحيد .

ويجب أن تكون قد توقعت الاستنتاج الذي كنت أقترب منه : وهو أن مزايا الكلاسيكيّ ، هذه الذي ذكرتها حتى الآن ـــ من نضج الفكر ، ونضج السلوك ، ونضج اللغة ، وكمال الأسلوب العام ـــ تتجلى أكثر ما تتجلّى ، في الأدب الانكليزي ، في القرن الثامن عشر ، وتتجلى في الشعر أكثر ما تكون جلاءً في شعر بوب . ولو كان ذلك كل ما لديّ من قول في هذه المسألة ، لما كان شيئاً جديداً بلا ريب ، ولما كان جديراً أن يقال ، إذ أن ذلك سوف يكون مجرد اقتراح اختيار بين خطأين وقع الناس فيهما من قبل : أحدهما أن القرن الثامن عشر هو أبهى عصور الأدب الانكليزي ، والآخر أن الفكرة الكلاسيكية ينبغي أن تكون موضع شك بأكملها . والرأيُ عندي أنه ليس عندنا عصر كلاسيكي ، ولا شاعر كلاسيكي في اللغة الانكليزية ، وأننا عندما نرى لماذا كان الحال على ما هو عليه لا يكون لدينا أدنى سبب يدعو إلى الحسرة ، وأننا ، مع ذلك ، لابد لنا أن نضع المثال الكلاسيكي نصب أعيننا . ولمّا كان **علينا أن نحافظ عليه، ولمّا** كانت العبقرية الانكليزية في اللغة قد شغلتها أشياءُ أخرى عن التحقق من ذلك ، فنحن لا نستطيع أن نحتمل اطّراح عصر بوب أو تقديره فوق قدره ، ولا نستطيع أن ننظر إلى الأدب الانكليزي نظرتنا إلى كلّ ، أو نتوجه مباشرة إلى المستقبل دونما تقدير نقديّ للدرجة التي تمثلت بها الخصائص الكلاسيكية في عمل بوب : الأمر الذي يعني أننا لا نستطيع الوصول إلى فهم كامل للشعر الانكليزي مالم نكن قادرين على الاستمتاع بعمل بوب .

ومن الواضح كل الوضوح أن تحقيق الخصائص الكلاسيكية عند

(بوب) قد تم إحرازه بثمن باهظ ــ بغض النظر عن الإمكانات الأعظم للشعر الانكليزي . على أن التضحية ببعض الامكانيات ، إلى حد ما ، لتحقيق إمكانات أخرى ، هي شرط من شروط الابتكار الفني كما أنها شرط للحياة بصورة عامة . فالرجل الذي يرفض ، في الحياة ، أن يضحي بأي شيء ليكسب أيَّ شيء آخر ، ينتهي إلى المستوى المتوسط أو إلى الإخفاق ، على الرغم من أنه يوجد ، من الناحية الأخرى ، الاختصاصي الذي ضحّى بكثير جداً من أجل قليل جداً ، أو ذلك الذي كان بالفطرة اختصاصيّاً على نحو كامل تماماً حتى أنه ما عاد لديه شيء يضحي به . ولكن لدينا ، في الأدب الانكليزي ، من الأسباب ما يجعلنا نشعر أن كثيراً من الأشياء قد استبعدت . فقد كان هناك الفكر الناضج ، ولكنه كان فكراً ضيّقاً .ولم يكن المجتمع الانكليزي والثقافة الانكليزية ريفيّين ، بمعنى أنهما لم يكونا معزولين عن أفضل المجتمعات والثقافات الأوروبية ، ولم يكونا متخلفين عنها . ومع ذلك فقد كان العصر نفسه عصراً ريفيّاً ، ان صح التعبير . وعندما يفكر المرء في رجل كشكسبير أو مثل جيريمي تايلور ، أو مثل ملتون في انكلترا ، ومثل راسين أو موليير أو باسكال في فرنسا ، في القرن السابع عشر ، يميل المرء إلى القول أن القرن الثامن عشر كان قد وصل بحديقته الشكلية إلى الكمال ، وذلك بحصر المنطقة الخاضعة للحراثة فقط . ونحن نشعر أنه لو كان الكلاسيكيُّ هدفاً جديراً بالتقدير حقاً لكان قادراً على أن يكشف عن غنىً وسَعَة أفق لا يمكن أن يَدّعِيَهما القرنُ الثامن عشر لنفسه ، وهما سِمتان موجودتان عند بعض الكتاب العظام ، مثل تشوسر ، وهم أولئك الذين لا يمكن أن يُنظر إليهم ، بالمعنى الماثل عندي ، على أنهم كلاسيكيّو الأدب الانكليزي ، كما توجدان بصورة كاملة في فكر دانتي المتسم بسمة العصر الوسيط . وإذا كان لنا أن نجد الكلاسيكي في لغة أوربية حديثة مطلقاً فإنما نجده في الكوميديا الإلهية . أما في القرن الثامن عشر فيَتَولّانا الغمُّ من ضيق مدى الإحساس ، ولاسيما على صعيد الحس الديني . وليست المسألة أن الشعراء لم يكونوا من المسيحيين الورعين . فمن أجل نمط لاستقامة المبدأ والشعور الصادق بالخشوع ، يمكن أن

تبحث طويلاً قبل أن تجد شاعراً أكثر أصالة من صمويل جونسون . ومع ذلك فهناك دلائل على إحساس ديني أعمق في شعر شكسبير الذي لا يمكن أن تكون مسألة إيمانه وممارسته إلاّ مسألة تكهّن . وهذا الضيقُ في مدى الاحساس الديني نفسه ينتج نوعاً من الريفيّة[1] (على الرغم من أننا يجب أن نضيف أنه بهذا المعنى كان القرن التاسع عشر أكثر ريفيّة بعدُ) : وهي الريفية التي تدل على انحلال المسيحية ، وتفسُّخ عقيدة مشتركة وثقافة مشتركة . وسيبدو عندئذ أن قرننا الثامن عشر ، على الرغم من إنجازه الكلاسيكي — وهو إنجاز مازال ، فيما أعتقد ، عظيم الأهمية من حيث كونه مثالاً للمستقبل — كان يفتقر إلى شرطٍ ما يجعل إبداع عمل كلاسيكي حقيقيٌّ ممكناً . أما ماهية هذا الشرط فيجب أن نعود إلى فرجيل لنكتشفها .

وأود أولاً أن أعدّد الخصائص التي سبق أن عَزَوتها إلى الكلاسيكي ؛ مع تطبيق خاص على فرجيل وعلى لغته وعلى حضارته وعلى اللحظة الخاصة في تاريخ هذه اللغة وهذه الحضارة التي وصل عندها . فأما نضج الفكر فيحتاج إلى التاريخ ووعي التاريخ . ثم إن وعي التاريخ لا يمكن أن يستيقظ إلاّ عندما يكون هناك تاريخ آخر سوى تاريخ الشعب الذي ينتمي إليه الشاعر : فنحن نحتاج إلى هذا لكي نرى موقعنا الخاص في التاريخ . ولابد أن تتوفر معرفة بتاريخ شعب متحضّر واحد على الأقل من الشعوب ذات الحضارة الرفيعة ، على أن يكون ذلك الشعب ذا حضارة مشابهة بدرجة كافية لتؤثر في حضارتنا وترفدها . وهذا وعيٌ كان متوفراً لدى الرومان ، وما كان للإغريق أن يحرزوه ، مهما بلغ من تقديرنا الفائق لإنجازهم — والحق إنهم جديرون أن نوليهم من الاحترام قدراً أكبر من هذه الناحية . ولاريب أنه كان وعياً بذل فرجيل كثيراً لتطويره . فقد كان فرجيل ، منذ البداية ، شأن معاصريه وأسلافه المباشرين ، يقتبس ويستعمل بصورة مستمرة ،

---

(١) Provinciality

اكتشافات الشعر الاغريقي وتقاليده ومخترعاته : واستخدام أدب أجنبي بهذه الطريقة يعد مؤشراً على مرحلة أعمق في الحضارة أكثر من مجرد استخدام المراحل الأولى لأدب لغته — على الرغم من أنني أعتقد أننا نستطيع أن نقول إنه ما من شاعر أظهر إحساساً بالتناسب أكثر إرهافاً من فرجيل في الاستعمالات التي استمدها من الشعر الاغريقي واللاتيني المبكّر . وإن هذا التطوّر لأدبٍ واحد ، أو حضارة واحدة في علاقتها مع أخرى هو ما يضفي دلالة خاصة على مادة الملحمة عند فرجيل فعند هومير لا يكاد الصراع بين الإغريق والطرواديين يتجاوز في مداه ضغينة بين دولة أفريقية من دويلات المدن وائتلاف من دويلات مدن أخرى ، بينما يكمن وراء قصة الأنياذة وعي لتمييز أكثر جذريّة ، تمييز هو في الوقت ذاته تقرير لارتباط بين حضارتين ، وأخيراً ، تقرير لتصالحهما ضمن إطار مصير شامل لكل شيء . ويتجلى نضج الفكر عند فرجيل ونضج عصره في وعيه للتاريخ . ولقد ربطتُ بنضجِ الفكر نضجَ السلوك وانعدامَ الريفيّة[1] . وأنا أفترض ، أنه بالقياس إلى أوروبيّ حديث يرمى به فجأة في خضم الماضي ، سوف يبدو السلوك الاجتماعي للرومان والاثينيين على السواء خشناً بربرياً عدوانياً . ولكن إذا استطاع الشاعر أن يصور شيئاً أسمى من الممارسة المعاصرة فذلك لا يكون بترقّب قواعد للسلوك مختلفة تماماً فيما بعد ، ولكن بالنظرة المتعمقة فيما يمكن أن يكون عليه سلوك شعبه الخاص في عصره الخاص وفي أفضل حالاته . فالحفلات المنزلية للأثرياء في انكلترا في عصر ادوارد لم تكن هي بالضبط ما نقرأ عنه في صفحات هنرى جيمس ، ولكن مجتمع السيد جيمس كان اضفاءً لصورةٍ مثاليّة على نوع من ذلك المجتمع ، وليس ترقباً لرأي بمجتمع آخر . وأعتقد أننا نشعر ، عند فرجيل ، أكثر من أي شاعر لاتيني آخر ، — لأن كاتولوس وبروبيرتيوس[2]

---

(١) Provinciality

(٢) Catullus, Propertius

يبدوان متوحشين ، وهوراس[1] عامياً إلى حد ما بصورة نسبية — بدماثة السلوك النابعة من رقة الإحساس ، وبصورة خاصة في ذلك الاختبار للسلوك ، السلوك الخاص والعام بين الجنسين . وليس من شأني ، في جمع من الناس ، قد يكونون جميعاً علماء أفضل مني ، أن أستعرض قصة إنياذ وديدو . غير أني كنت أعتقد على الدوام أن لقاء إنياذ بظل ديدو في الكتاب السادس ليس من الفقرات الأكثر تأثيراً فحسب ، بل من الفقرات الأكثر تحضراً في الشعر . فهو معقد في المعنى موجز في التعبير ، لأنه لا يروي لنا موقف ديدو فحسب — إذ يبقى الأهم من ذلك أن يحدثنا عن موقف إنياذ . ويكاد يكون سلوك ديدو يبدو انعكاساً لضمير إنياذ الخاص . ونحن نشعر أن هذه هي الطريقة التي يتوقع ضمير إنياذ من ديدو أن تتصرف بها تجاهه . ويبدو لي أن المسألة ليست هي أن ديدو لا تصفح — على الرغم من أنه من الأهمية بمكان أنها تقتصر على صدّه بدلاً من أن تنهال عليه بقارص الكلام — وقد يكون هذا أشد حالات الصدّ إيحاءً في الشعر كله . وما يهمّ أكثر من كل شيء هو أن إنياذ لا يغفر لنفسه . وهذا على الرغم من الحقيقة التي يعيها بصورة جيدة ، مما يعدّ أمراً له دلالته ، وهي أن كل ما فعله لم يكن إلاّ إنفاذاً لمشيئة القدر أو نتيجة لمكائد الآلهة عندهم ، والتي تعد ، كما نشعر ، مجرد أدواتٍ لقوة أعظم يكتنفها الغموض . وهنا يتقدم ما أختاره مثلاً للسلوك المتحضر ليشهد على الوعي والضمير المتحضّرَيْن : ولكن كل المستويات التي يمكن عندها أن نتأمل أقصوصة خاصة ترتبط بكلٍّ شامل . وسوف يلاحظ أخيراً أن سلوك شخصيات فرجيل (ويمكنني أن أستثني تورنوس ، الرجل الذي لا مصير له) لايبدو البتة موافقاً لبعض قواعد السلوك المحلية أو القبلية الخالصة : إنه ، في عصره ، رومانيٌّ وأوروبيٌّ معاً . ولا ريب أن فرجيل ليس بالريفيّ على صعيد السلوك .

---

(١) Horace

على أن محاولة الإبانة عن نضج اللغة والأسلوب عند فرجيل في المناسبة الراهنة تعتبر مهمة لا ضرورة لها . ففي وسع كثير من الناس أن يقوموا بها على وجه أفضل مني . وأظن أننا ينبغي أن نكون جميعاً متفقين . ولكن مما يجدر إعادته أن أسلوب فرجيل ما كان له أن يكون ممكناً دونما أدب من ورائه ، ودون أن تكون له معرفة حميمة بهذا الأدب بحيث كان ، بمعنى من المعاني ، يعيد كتابة الشعر اللاتيني ـــ كأن يقتبس عبارة أو وسيلة من سلف له ويدخل عليها التحسين . لقد كان كاتباً مثقفاً ترتبط ثقافته كلها برسالته ، وكان تحت تصرفه من الأدب ما يكاد يكفيه ، ولا يفيض عن حاجته . أما نضج الأسلوب فما أحسب أن أيّ شاعر وصل قطُّ إلى تمكّنٍ أعظم ، من البنية المعقدة ، في المعنى والصوت على السواء ، دون أن يفقد ينبوع البساطة المباشرة الموجزة المذهلة ، عندما كانت المناسبة تقتضي ذلك . ولست في حاجة إلى الإسهاب في ذلك ، ولكني أعتقد أن الأمر يستحق أن تقال فيه كلمة أخرى عن **الأسلوب العمومي**[1] ، لأن هذا شيء لا نستطيع أن نصوّره على نحو كامل بالاعتماد على الشعر الانكليزي . ونحن عرضةٌ لأن نبخسه حقه من التقدير . ففي الشعر الأوروبي الحديث قد يكون أدنى تقريب إلى مثال الأسلوب العموميّ هو ما نجده لدى دانتي وراسين : وأقرب مَنْ عندنا إلى هذا المثال في الشعر الانكليزي هو (بوب) . وأسلوب بوب أسلوب عمومي ضيّق جداً في مداه بصورة نسبية . إن الأسلوب العمومي هو ذلك الذي يجعلنا نهتف ، لا قائلين : « هذا رجل ذو عبقرية يستعمل اللغة » بل قائلين : « هذا رجل يحقّق عبقرية اللغة » . ونحن لا نقول هذا عندما نقرأ (بوب) ، لأننا نعي أكثر مما يجب ، كلّ ينابيع اللغة الانكليزية التي لا يمتح منها (بوب) ، ونستطيع أن نقول على الأكثر : « هذا يحقق عبقرية اللغة الانكليزية في عصر خاص . ونحن لا نقول هذا عندما نقرأ

---

(١) Common Style

شكسبير أو ملتون ، لأننا نكون دائماً واعين عظمة الرجل والمعجزات التي يؤديها باللغة . وقد نقترب أكثر مع تشوسر ، لولا أن تشوسر يستعمل لغة أخرى هي أكثر خشونة من وجهة نظرنا . وقد ترك شكسبير وملتون ، كما يظهر التاريخ اللاحق ، المجال مفتوحاً لإمكانات كثيرة لاستعمالات أخرى للغة الانكليزية في الشعر ، على حين يغدو من الأصح بعد فرجيل أن يقال ، إنه لم يكن هناك تطور عظيم ممكن إلى أن غدت اللغة اللاتينية شيئاً مختلفاً .

وعند هذه النقطة أود أن أعود إلى مسألة سبق لي الايحاء بها ، وهي مسألة هل كان إنجاز عمل كلاسيكي بالمعنى الذي كنت أستعمل به المصطلح خلال هذا الحديث ، يعد ، بكل معنى الكلمة، خيراً لا شائبه فيه ، بالقياس إلى الشعب وإلى لغته الأصلية ــ على الرغم من أنه مدعاة للفخر بصورة لا تقبل الجدل . ويكاد يكفي ، لكي يخطر هذا السؤال في ذهن المرء أن يتأمل ببساطة ، الشعر اللاتيني بعد فرجيل وأن يكون قد أخذ بعين الاعتبار الحد الذي وصل إليه الشعراء اللاحقون في حياتهم وعملهم تحت ظل عظمة ذلك العمل الكلاسيكي ، بحيث نثني عليهم أو نذمّهم وفقاً للمقاييس التي وضعها ــ فنعجب بهم أحياناً ، لاكتشاف تغيير كان جديداً ، أو حتى لمجرّد إعادة ترتيب أنماط الكلمات بحيث تترك أثراً ضئيلاً سارّاً يذكّر بالأصل البعيد . ولكن الشعر الانكليزي ، وكذلك الفرنسي ، يمكن أن يُعَدّا من ذوي الحظ في هذا الأمر : وهو أن أعظم الشعراء لم يستهلكوا إلاّ مجالات خاصة . إننا لا نستطيع أن نقول أنه وجدت ، منذ عصر شكسبير ، وبالتالي منذ عصر راسين أيّ مسرحية من الدرجة الأولى حقاً في انكلترا أو في فرنسا . ومنذ عهد ملتون لم نحصل على قصيدة ملحمية عظيمة على الرغم من وجود قصائد طويلة عظيمة . ومن الحق أن كل شاعر متفوّق سواء أكان كلاسيكياً أم لم يكن، يميل إلى استهلاك الأرض التي يحرثها بحيث يجب أن تترك في حالة راحة عدة أجيال بعد أن تعطي محصولاً متضائلاً .

وهنا يمكن أن يعترض معترض بأن ذلك التأثير في الأدب الذي أعزوه إلى الكلاسيكي لا ينجم عن السمة الكلاسيكية لذلك العمل ، بل ينجم ببساطة

عن عظمته : ذلك لأنني أنكرت على شكسبير وملتون لقب الكلاسيكيين بالمعنى الذي كنت أستعمل به المصطلح خلال الحديث ، وسلّمت مع ذلك بأنه لم يكتب ، منذ ذلك الوقت ، شعر عظيم بصورة فائقة من النوع ذاته . أما أن كل عمل عظيم في الشعر يتجه إلى أن يجعل من المستحيل إنتاج أعمال مساوية له في العظمة ، ومن النوع ذاته ، فذلك أمر لا جدال فيه . ويمكن أن نقرّر السبب جزئياً بمصطلحات الغاية الشعورية : فما من شاعر من شعراء الدرجة الأولى يمكن أن يحاول أن يؤدي مرة ثانية ما قد تم أداؤه على أفضل وجه يمكن عمله به في لغته . ولا يمكن أن يغدو شاعر مسرحي آخر بمثل عظمة شكسبير ، أو شاعر ملحمي آخر بمثل عظمة ملتون ، ممكنَيْن إلاّ بعد أن تكون اللغة قد تغيّرت بدرجة كافية مع الزمن ومع التغيّر الاجتماعي — وأعني باللغة إيقاعها ، وهو شيء أكثر من المفردات وبنية الجملة . ذلك أن من يحقق ، مرةً وإلى الأبد ، بعض إمكانات اللغة ، وينقُصُ ، على هذا النحو ، إمكاناً واحداً مما تُرِك لخلفائه ، ليس هو كل شاعر عظيم فحسب ، بل كل شاعر أصيل ، وإن كان شاعراً أقل شأناً . وقد يكون العِرْق الذي استهلكه صغيراً جداً ، وقد يمثل شكلاً رئيسياً من أشكال الشعر ، الملحمي أو المسرحي ، ولكن ما استهلكه الشاعر ليس إلاّ شكلاً واحداً ، وليس اللغة بأسرها . وعندما يكون الشاعر العظيم شاعراً عظيماً كلاسيكياً أيضاً فإنه لا يستهلك شكلاً واحداً فحسب ، بل يستهلك لغة عصره . وسوف تكون لغة عصره ، كما استعملت من قبله هي اللغة في كمالها ، بحيث أن الشاعر لا يكون هو وحده الذي يجب إدخاله في الحسبان ، بل اللغة التي يكتب بها أيضاً . ولا تقتصر المسألة على أن الشاعر الكلاسيكي يستهلك اللغة ، بل إن اللغة القابلة للاستهلاك هي من النوع الذي يمكن أن يخرج شاعراً كلاسيكياً .

وقد نميل عندئذ إلى أن نتساءل قائلين : ألسنا أولي حظ عظيم في امتلاك لغة تستطيع أن تفخر بالتنوّع الغنيّ في الماضي ، وإمكانية مزيد من التجدد في المستقبل ، بدلاً من إخراج الكلاسيكي . والآن ، ونحن في **داخل** أدب معين ،

ونحن نتكلم اللغة ذاتها ، ولدينا ، من الناحية الأساسية ، الثقافة التي أخرجت أدب الماضي ذاتها ، نريد أن نحافظ على شيئين : الاعتزاز بما أنجز أدبنا والإيمان بما يمكن أن ينجز بعدُ في المستقبل . فإذا انقطعنا عن الإيمان بالمستقبل فلن يعود الماضي ماضينا **نحن** تماماً : بل سيغدو ماضي حضارة ميتة . ويجب أن يسري هذا الاعتبار ، مع قدرة خاصة على الاقناع ، في عقول هؤلاء المشتغلين بمحاولة الاضافة إلى تراث الأدب الانكليزي . **إنه لا يوجد كلاسيكي** في اللغة الانكليزية ، ولذلك يستطيع أي شاعر حيّ أن يقول إنه ما يزال هناك أمل في أن أكون قادراً على كتابة شيء يستحق الاحتفاظ به ـــ وكذلك أولئك القادمون من بعدي ، لأنه ما من أحد يستطيع أن يواجه برباطة جأش فكرة أن يكون الشاعر **الأخير** ، إذا ما فهم ما تنطوي عليه . ولكن مثل هذا الاهتمام بالمستقبل ، من ناحية الخلود ، لا معنى له ، وعندما تكون لغتان من اللغات ميتتان كلتاهما ، لا نستطيع أن نقول إن احداهما أعظم بسبب عدد شعرائها وتنوّعهم ، أو ان الأخرى أعظم لأن عمل شاعر واحد عبّر عن عبقريتها تعبيراً أكثر اكتمالاً . وما أودّ توكيده مرة واحدة وفي الوقت ذاته ، هو هذا : لمّا كانت الانكليزية لغة حية ، وهي اللغة التي نعيش فيها ، كان في وسعنا أن نكون سعداء لأنها لم تحقق ذاتها قطّ في عمل شاعر كلاسيكي واحد ، ولكن المعيار الكلاسيكي ، من الناحية الأخرى ، ذو أهمية حيوية بالقياس إلينا . فنحن نحتاج إليه لنحكم على شعرائنا كلٌّ بمفرده ، على الرغم من أننا نرفض الحكم على أدبنا من حيث هو كلّ ، بالمقارنة مع لغة أخرجت عصراً كلاسيكياً . إن مسألة تصاعد أدب إلى مرحلة كلاسيكية مسألة حظ . وأنا أشك في أنها تعد إلى حد كبير مسألة درجة انصهار العناصر ضمن تلك اللغة ، بحيث ان اللغات اللاتينية تستطيع أن تتقرّب من الكلاسيكي بصورة أشد ، لا لأنها لاتينية ببساطة ، وإنما لأنها أكثر تجانساً من الانكليزية ، ولذلك تميل بصورة طبيعية أكثر مما عداها نحو **الأسلوب العمومي** ، على حين أن الانكليزية ، بحكم كونها أكثر اللغات العظيمة تنوّعاً في مقوّماتها ، تنزع إلى التنوع أكثر مما تنزع إلى الكمال ، وتحتاج وقتاً أطول لتحقق طاقتها ، وقد تكون

ما تزال محتفظة بإمكانات لم تكتشف بعد . وقد تملك أعظم قدرة على التغيّر وعلى أن تبقى ، مع ذلك ، هي ذاتها .

وأنا أقترب الآن من التمييز بين الكلاسيكي النسبي والكلاسيكي المطلق ، أي التمييز بين الأدب الذي يمكن أن يسمى كلاسيكياً بالقياس إلى لغته الخاصة وذلك الأدب الذي يعتبر كلاسيكياً بالقياس إلى عدد من اللغات الأخرى . غير أني أودّ أوّلاً أن أسجّل خاصة واحدة أخرى من خصائص الكلاسيكيّ وراء تلك الخصائص التي عدّدتُها ، وسوف تساعد في إقامة هذا التمييز وفي الاشارة إلى الفرق بين كلاسيكي مثل (بوب) وكلاسيكي مثل فرجيل . ومن الملائم أن أُجْمل توكيداتٍ معينة قدمتها آنفاً .

لقد ألمحت ، في البداية ، إلى أنه قد يكون من الملامح الغالبة ، إن لم نقل العامة الشاملة ، لنضج الأفراد عملية اصطفاء (غير واعية على الإجمال) تتمثل في تطوير بعض الإمكانات واستبعاد الأخرى ، وأن تشابهاً يمكن العثور عليه بين تطور اللغة وتطور الأدب . وإذا كان الأمر كذلك كان من الجدير بنا أن نتوقع أن نجد أنه في الأدب الكلاسيكي الأدنى ، مثل أدبنا في أواخر القرن السابع عشر وفي القرن الثامن عشر ، إذا ما استبعدنا البيئة ، سيكون الوصول إلى النضج أكثر وفرة أو أكثر جدّية ، وأن الاشباع سيكون ، بالنتيجة ، متميزاً على الدوام بوعينا لإمكانات اللغة كما تتجلّى في أعمال الكتاب الذين سبق تجاهلهم . على أن العصر الكلاسيكي في الأدب الانكليزي لا يعد ممثلاً لعبقرية الجنس الكلية : فنحن لا نستطيع كما ألمحت أن نقول أن تلك العبقرية متحققة بصورة كاملة في أي عصر بمفرده ــ ونتيجة ذلك أننا مازلنا نستطيع ، بالرجوع إلى عصر أو آخر من عصور الماضي ، أن نتصوّر إمكانات للمستقبل . فاللغة الانكليزية لغة تتيح مجالاً واسعاً لاختلافات مشروعة في الأسلوب . ويبدو أن الأمر يصل إلى درجة لا يستطيع معها عصرٌ واحد ولا كاتب واحد قط ، أن ينشيء معياراً . ولقد بدت اللغة الفرنسية ذات ارتباط وثيق بدرجة أكبر كثيراً ، بأسلوب معياري ومع ذلك

فحتى في الفرنسية ، وعلى الرغم من أن اللغة ظهرت راسخة القدم بصورة نهائية حاسمة ، في القرن السابع عشر ، هناك روح غاليَّة ،[1] وهي عنصر من الغنى حاضر عند رابليه[2] وعند فيلون[3] ، ويمكن أن يعدّل وعينا له حكمنا على **اكتمال** راسين أو موليير ، ذلك لأننا يمكن أن نحس أنها ليست غير متمثلة عندهما فحسب ، بل هي غير مُسْتَرضاة . وفي وسعنا أن نخرج عندئذ باستنتاج مؤداه أن الكلاسيكي الكامل يجب أن يكون ذلك الكلاسيكي الذي تكمن فيه عبقرية شعب بأكملها ، إذا لم تكن مجلوّة كلها ، وأنه لا يمكن أن يظهر إلاّ في لغة مثل تلك التي يمكن أن تكون عبقريتها الكاملة حاضرة في الحال . ويجب أن نضيف بناء على ذلك ، إلى لائحتنا المشتملة على خصائص الكلاسيكيّ ، خاصة **الشمول** . إذ يجب على الكلاسيكيّ أن يعبّر ، ضمن حدوده الشكلية ، عن الحد الأقصى الممكن لمجال الشعور الكامل وهو الشعور الذي يمثل الخاصة المميزة للشعب الذي يتكلم تلك اللغة . يمثل هذا بأفضل وجوهه . وستكون له أوسع جاذبية في صفوف الشعب الذي ينتمي إليه ، وسيلقى صداه بين كل طبقات الناس على اختلاف أحوالهم .

وعندما يتسم عمل أدبي ، فوق هذه الشمولية بالقياس إلى لغته الخاصة ، بالدلالة ذاتها بالقياس إلى عدد من الآداب الأجنبية ، يمكننا القول إنه يتمتع **بالعالمية** أيضاً . فيمكننا ، على سبيل المثال ، أن نتحدث عن شعر جوته بقدر كاف من الإنصاف من حيث أنه يشكّل عملاً كلاسيكياً ، بسبب المكان الذي

---

(١) esprit gaulois نسبة إلى شعب الغال الذي كان يعيش في فرنسا وقت الغزو الروماني لها

(٢) Rabelais كاتب فرنسي (١٤٩٤ ـــ ١٥٥٣) وكاهن وطبيب ، كتب الرواية الهزلية « جارجنتوا وبانتاجرول »

(٣) Villon ، فرانسوا ، شاعر فرنسي ، (١٤٣١ ، ١٤٦٣) عاش حياة مضطربة وكتب قصائد ساخرة وجدية « لمترجم »

يحتله في لغته وأدبه الخاصين . ومع ذلك فبالنظر إلى جزئيّته ،وعدم بقائه على الزمن في بعض مضمونه ،| وجرمانية الإحساس ، ولأن جوته يظهر ، في عين الأجنبي ، محدوداً بعصره وبلغته ، وثقافته ، بحيث لا يعد ممثلاً للتقاليد الأوروبية الكاملة ، كما يعد ريفيّاً إلى حد ما ،، مثل كتابنا في القرن التاسع عشر ، لا نستطيع أن نعتبره كلاسيكياً عالمياً . إنه كاتب عالمي بمعنى أنه كاتب ينبغي لكل أوروبي أن يتعرف على أعماله . ولكن هذا شيء آخر ، كما أننا لا نستطيع ، لسبب أو لآخر ، أن نتوقع الاقتراب الوشيك من الكلاسيكيّ في أية لغة حديثة . ومن الضروري أن نتجه نحو اللغتين الميّتتيْن : ومن المهم أن تكونا ميتتين ، لأنهما دخلتا في تراثنا عن طريق موتهما — على أن حقيقة كونهما ميتتين ما كان لها في حد ذاتها أن تضفي عليهما قيمة . إذا صرفنا النظر عن حقيقة أن كل شعوب أوروبا تعد من ورثتها المستفيدين . ومن بين كل شعراء اليونان وروما العظام أعتقد أن فرجيل هو الذي ندين له بأكبر قدر من مستوى الكلاسيكي عندنا ، وأعود فأكرّر أن هذا ليس معادلاً لادعاء أنه هو الأعظم ، أو ذلك الذي ندين له بأعظم الدَّيْن في كل سبيل — وإنما أتحدث عنْ دَيْن خاص . ذلك أن شموليته ، ذلك النوع الخاص من الشمولية عنده ، يرجع إلى الموقع الفذّ الذي تتمتع به الامبراطورية الرومانية واللغة اللاتينية في تاريخنا : إنه موقع يمكن أن يقال أنه يتطابق مع مصيرها . وهذا الحس تجاه المصير يظهر في حيّز الوعي في الإنياذة . ذلك أن إنياس نفسه ، من البداية إلى النهاية « رجل في القدر[1] » رجل ليس بالمغامر ولا بمدبر المكائد ، وليس بالصعلوك ولا بطالب المنصب . إنه رجل ينفذ مشيئة قدره ، لا قسراً ولا بفعل قرار تعسّفيّ ، ولا بتأثير حافز المجد مطلقاً ، وإنما بإخضاع إرادته لسلطان أعلى وراء الآلهة التي تقاومه أو توجهه . وقد كان خليقاً أن يفضل التوقف في طروادة ولكنه يحصل على منفى ، وهو شيء أعظم وأكبر دلالة من أي منفى ، فقد نُفِيَ

---

(١) a man in fate

من أجل غرض أعظم من أن يستطيع الإلمام به ، ولكنه يتبيّنه . ثم إنه ليس بالإنسان السعيد أو الناجح ، بالمعنى الانساني . ولكنه رمز روما ، ومثلما كان إنياس بالنسبة لروما ، فكذلك كانت روما القديمة بالنسبة لأوروبا . وعلى هذا النحو يحقق فرجيل مركزيّة الكلاسيكيّ الفريد ، فهو عند مركز الحضارة الأوروبية ، في موقع لا يستطيع شاعر آخر أن يَشْرَكَه فيه أو يغصبه إيّاه . فلم تكن الامبراطورية الرومانية واللغة اللاتينية مثل أيةْ امبراطورية وأية لغة ، بل كانتا امبراطورية ولغة لهما قَدَر فذّ بالقياس إلينا نحن ، والشاعر الذي ظهرت فيه تلك الامبراطورية وتلك اللغة إلى حيّز الوعي والتعبير ، إنما هو شاعر له قدر فذّ .

وإذا كان فرجيل على هذا النحو يمثل وعيّ روما والصوت المتفوق للغتها فلابد أن تكون له دلالة بالنسبة إلينا لا يمكن التعبير عنها تماماً بمصطلحات التقدير والنقد الأدبيّين . ومع ذلك فإذا التزمنا جانب مشكلات الأدب أو مصطلحات الأدب في تعامله مع الحياة فربما جاز لنا أن نضمّن أكثر مما نقرر . ان قيمة فرجيل بالقياس إلينا ، تتمثل ، بمصطلحات الأدب ، في تزويدنا بمقياس . ويمكن ، كما قلت ، أن تكون لدينا أسباب للابتهاج لأن هذا المقياس قدمه شاعر يكتب بلغة مختلفة عن لغتنا الخاصة ، ولكن هذا ليس سبباً لرفض هذا المقياس . فالمحافظة على المستوى الكلاسيكي وقياس كل عمل أدبي فردي به ، يعني أن نرى أن أدبنا بينما يمكنه من حيث كونه كلاً أن يحتوي على كل شيء ، فإن كل عمل بمفرده داخل هذا الأدب يمكن أن يشوبه النقص في شيء ما . وهذا النقص يمكن أن يكون نقصاً ضرورياً ، نقصاً لولاه لافتقدت بعض المزايا الحاضرة . ولكن لابد لنا أن ننظر إليه على أنه نقص في الوقت ذاته الذي ننظر إليه فيه على أنه ضرورة . وفي غياب هذا المستوى الذي أتحدث عنه ، وهو مستوى لا نستطيع أن نحتفظ به واضحاً نصب أعيننا إذا اعتمدنا على أدبنا وحده ، فنحن نميل أولاً إلى الإعجاب بأعمال عبقرية للأسباب الخاطئة ، كأن نمجّد بليك لفلسفته ، وهو بكنز لأسلوبه ، ومن هنا نتقدم نحو خطأ أعظم ، هو إعطاء ذي الدرجة الثانية مرتبة تعدل مرتبة الدرجة الأولى . وباختصار ، إننا نميل ،

بعدم التطبيق الدائم للمقياس الكلاسيكي ، إلى أن نصبح ريفيين .

وأنا أقصد بـ « الريفي » هنا شيئاً أكثر مما أجد في تعريفات القاموس . فأنا أقصد ، مثلاً ، أكثر من « الافتقار إلى الثقافة أو تهذيب العاصمة » ، على الرغم من أن فرجيل كان بلا ريب ، من العاصمة إلى درجة تجعل أي شاعر من بعده ، في مثل مكانته ، يبدو ريفياً إلى حد ما ، وأنا أعني أكثر من ضيق الفكر ، أو الثقافة ، أو العقيدة — وانه لتعريف زئبقي ، لأن دانتي كان من حيث وجهة النظر التحررية الحديثة « ضيق الفكر والثقافة والمذهب » ومع ذلك فمن الممكن أن يكون الكاهن الواسع الأفق بدلاً من الكاهن الضيق الأفق ، ذلك الذي هو أكثر ريفيّة . وأنا أقصد أيضاً تحريف القيم ، واستبعاد بعضها ، والمبالغة في الأخرى ، وهو أمر لا ينجم عن النقص في التطواف الجغرافي بل عن تطبيق مقاييس جرى اكتسابها ضمن منطقة محدودة ، على مجمل المعاناة البشرية ، وهو تطبيق يخلط العارض مع الجوهري ، والسريع الزوال مع الدائم . وفي عصرنا ، حيث يبدو الناس ميالين أكثر منهم في أي وقت مضى ، إلى الخلط بين الحكمة والمعرفة ، وبين المعرفة والمعلومات ، وإلى محاولة حل مشكلات الحياة بمصطلحات الهندسة ، يظهر إلى حيّز الوجود نوع جديد من الريفيّة ربما يستحق اسماً جديداً . إنها ليست ريفية المكان ، بل ريفيّة الزمان ، ريفية لا يعتبر التاريخ عندها إلاّ مجرد عَرْض حَوْليّ للوسائل البشرية التي لعبت دورها في الخدمة ثم طرحت جانباً ، ريفية ليس العالم عندها إلا ملكاً للحيّ وحده ، وهو ملك لا يسهم الميت فيه بنصيب . ويتمثل خطر هذا النوع من الريفية في أننا نستطيع جميعاً ، أي كل شعوب الأرض ، أن نكون ريفيين معاً ، أما أولئك الذين لا يرضون بأن يكونوا ريفيين ، فليس في وسعهم إلاّ أن يكونوا نُسّاكاً . وإذا أدى هذا النوع من الريفية إلى تسامح أعظم ، بمعنى الحلم ، فقد يكون هناك مزيد مما يقال عنها ، ولكنها تبدو أقرب إلى أن تؤدي بنا إلى أن نكون غير مبالين في أمور ينبغي لنا أن نحافظ على عقيدة أو مقياس مميزين تجاهها، وإلى أن نكون غير متسامحين في مسائل يمكن أن تترك للخيار المحلي أو الشخصي أن من الممكن أن يكون لنا من الأنواع

الكثيرة من الدين ما نشاء ، على أن نرسل جميعاً أطفالنا إلى المدارس ذاتها .
ولكن اهتمامي هنا موجه إلى علاج الريفية في الأدب . إننا نحتاج إلى أن نذكر أنفسنا بأنه كما أن أوروبا تعد كلاً (وما تزال ، في تشويهها وتمزيقها المتصاعدين ، تعد العضويّة التي لابد أن يتطوّر عنها أي انسجام عالمي عظيم) فكذلك يعد الأدب الأوروبي كلاً لا يمكن لأعضائه العديدة أن تزدهر إذا لم يسرِ تيار الدم ذاته خلال الجسم كله ، وإنما يتمثل تيار دم الأب الأوروبي في اللاتينية والاغريقية — لا من حيث كونهما نظامين للدورة الدموية ، بل من حيث كونهما نظاماً واحداً ، فعن طريق روما يجب تتبُّع أصولنا في الاغريقية . وأي مقياس مشترك للامتياز الذي نملكه في الأدب ، بين لغاتنا العديدة ، سوى المقياس الكلاسيكي ؟ وأيُّ إدراك متبادل نستطيع أن نأمل الاحتفاظ به بغير تراثنا المشترك للفكر والشعور بهاتين اللغتين التي ليس لشعب أوروبي على أي شعب أوروبي آخر أي فضل في فهمها ؟ وما من لغة يمكن أن تطمح إلى عالميّة اللاتينية حتى ولو بلغ بها الأمر أن يتكلمها أكثر ممن تكلموا اللاتينية بملايين . وحتى على الرغم من أنها توصلت إلى أن تكون الوسيلة العالمية للاتصال بين الشعوب من كل الألسنة والثقافات . وما من لغة حديثة تستطيع أن تأمل أن تخرج عملاً كلاسيكياً بالمعنى الذي سميت به فرجيل كلاسيكياً . فكلاسيكيتنا ، أي كلاسيكية أوروبا ، هي فرجيل .

ولدينا ، في آدابنا المتعددة ، ثروة كبيرة نفخر بها ، وليس لدى اللاتينية شيء يُقارَن بها ، ولكن كل أدب له عظمته ، ولكن ليس بمعزل عن نمط أوسع ، بل بسبب مكانه في ذلك النمط الأوسع ، وهو الذي أقامته روما . وقد تكلمت عن الجديّة الجديدة — ويمكن أن أقول : الرصانة — وعن النظرة الثاقبة إلى التاريخ المتجليّة بتكريس إنياس لروما ، لمستقبل يتجاوز إنجازه في الحياة بمدى بعيد . وكانت مكافأته لا تكاد تتجاوز رأس جسر ساحلي وزواجاً سياسياً في عصر وسيط مرهق : فقد دفن شبابه ، وذاك ظله يحرّك مع الأطياف في الجانب

الآخر من بلدة (كوميه)[1] ، وهكذا ، كما قلت ، يتصور المرء مصير روما القديمة . وهكذا يمكننا أن نفكر في الأدب الروماني : فهو لدى النظرة الأولى أدب ذو مجال محدود يعتمد على مجموعة ضئيلة من الأسماء العظيمة ومع ذلك فهو عالمي بصورة لا يمكن أن يبلغها أدب آخر . إنه أدب يضحي بصورة لا شعورية ، وفي إذعانٍ لقَدَره في أوروبا ، بغنى الألسنة التالية وتنوعها ، ليخرج ، لنا ، الكلاسيكيّ . ويكفي أن هذا المقياس كان ينبغي إنشاؤه . وليس من الواجب أداء هذه المهمة مرة أخرى . غير أن المحافظة على المقياس هي ثمن حضارتنا ، وهي الدفاع عن الحرية ضد العماء[2] ويمكننا أن نذكر أنفسنا بهذا الالتزام بملاحظتنا السنوية المنطوية على الولاء للروح العظيمة التي كانت توجه دانتي في الحج ، والتي كانت مهمتها تتمثل في أن تقود دانتي إلى رؤيا ما كان في وسعه أن يستمتع بها بنفسه أبداً ، فقادت أوروبا نحو الثقافة المسيحية التي ما كان له أن يعرفها أبداً ، ونطقت بكلماتها الأخيرة ، مودّعة ، باللغة الإيطالية الجديدة :

أيْ بنيّ ،
لقد رأيت النارّ ، فانيةً وخالدة ،
وأتيتُ بقعةً لا أقدر ، أنا ،
على استكناه ما وراءها .

---

(١) Cumae بلدة في الريف شمال نابولي ، وهي أقدم مستعمرة إغريقية في الغرب ، أصبحت في عهد الامبراطورية الرومانية مدينة ريفية هادئة ، ودمّرت عام ١٢٠٥ م .
(٢) Chaos

الشعر والمسرح[1]

— ١ —

عندما أُراجع محصولي النقدي خلال السنوات الثلاثين الأخيرة النائية تتولاّني الدهشة إذ أجد كم طال إمعاني في العَوْدِ إلى المسرح سواء بدراسة عمل معاصري شكسبير، أم بتأمّل إمكانات المستقبل، بل ربما حدث أن ملّ الناس سماعي وأنا أتحدث في هذا الموضوع، ولكن في الوقت الذي أجد فيه أنني كنت أضع تغييرات على هذا الموضوع طول حياتي، كانت آرائي تتعرّض للتعديل على نحو مستمر، وتتجدّد بالمعاناة المستمرّة، إلى درجة تضطرّني إلى مراجعة للوضع من جديد في كل مرحلة من مراحل اختباري الخاص.

ولما تعلمت شيئاً فشيئاً المزيد عن مشكلات المسرح الشعري والشروط التي يجب أن يحققها إذا كان له أن يبرّر نفسه، كنت قد أوضحت لنفسي قليلاً أسبابي

---

(١) المحاضرة التي ألقيت في الذكرى الأولى ليتودور سبنسر بجامعة هارفارد وأصدرتها دار فابر فابر ودار جامعة هارفارد عام ١٩٥١.

الخاصة المتصلة برغبتي في الكتابة في هذا الشكل مضافاً إليها الأسباب الأكثر عموماً والخاصة برغبتي في رؤية هذا الشكل يعود إلى مكانه . وأعتقد أنني إذا ما قلت شيئاً عن هذه المشكلات والشروط فينبغي أن يوضح هذا للآخرين هل كان لدى المسرح الشعري أي شيء كامن ليقدمه إلى الذاهب إلى المسرح مما لا يستطيع المسرح النثري أن يقدمه ، وإذا كان الأمر كذلك فلماذا ؟ وذلك أنني أبدأ بافتراض مؤدّاه أنه إذا كان الشعر مجرد زينة ، أو زخرف إضافيّ ، وإذا كان يقتصر على إعطاء الناس أولي الذوق الأدبي متعة الإصغاء إلى الشعر في الوقت ذاته وهم يشاهدون مسرحية فهو إذاً لا ضرورة له . إنه يجب أن يبرّر نفسه مسرحياً ، وألاّ يكون مجرد شعر جميل صيغ في قالب مسرحي . وينتج عن هذا أنه لا ينبغي أن تكتب مسرحيةٌ شعراً إذا كان النثر يلائمها من الوجهة المسرحية ، وينتج عن هذا ، مرة أُخرى ، أن المستمعين ، إذ يشد انتباههم الحدث المسرحي ، ويحرك انفعالاتهم الموقف السائد بين الشخصيات ، يجب ألاّ يكونوا مستغرقين في المسرحية إلى درجة لا يمكن معها الوعي التام للوسيلة .

وسواء استعملنا النثر أم الشعر على المسرح ، فكلاهما ليس إلاّ وسيلة إلى غاية ، وليس الفرق بالعظيم ، من وجهة نظر واحدة ، كما يمكن أن نظن . ففي تلك المسرحيات النثرية التي تبقى حيّة ، والتي تقرأها الأجيال اللاحقة وتخرجها على المسرح ، يعد النثر الذي تتكلم به الشخصيات ، على أفضل الوجوه ، من حيث المفردات وبناء الجملة والإيقاع ـــ بما فيه من تنقيب عن الكلمات ، ولجوءٍ مستمر إلى التقريب ، وبفوضاه وجمله المبتورة ـــ بعيداً عن كلامنا العادي بُعْدَ الشعر . وهو ، مثل الشعر ، قد كتب ، وأُعيدت كتابته ، وأعتقد أن أعظم كاتبَيْن من كتّاب الأُسلوب النثريّين في المسرح ـــ عدا شكسبير والكتّاب الآخرين في عهد اليزابيت ، الذين مزجوا الشعر بالنثر في المسرحية ذاتها ـــ هما كونجريف وبرناردشو . ويتسم الكلام الذي تتكلمه شخصية من شخصيات كونجريف أو شو ـــ مهما كان تباين الشخصيات واضحاً ـــ بذلك الإيقاع الشخصي الجليّ الذي هو سمة من سمات

الأُسلوب النثري، والذي لا يُظهر منه أثراً في حديثه إلاّ كتّاب الحوار الثنائي الأكثر نضجاً ــ والذين هم في العادة كتّاب حوار أُحادي أو داخلي. ولقد سمعنا جميعاً (في كثير من الأحيان!) بشخص من شخوص موليير يعبّر عن دهشته حين يقال له إنه يتكلم النثر. غير أن الذي كان على حق هو السيد جوردان، لا معلمه الخاص أو مبتكره: إذ أنه لم يكن ينطق بالنثر وإنما كان يتحدث. ذلك لأني أقصد إلى وضع تمييز ثلاثيّ: بين النثر والشعر وكلامنا العادي، الذي هو في الغالب أدنى من مستوى كل من الشعر أو النثر. وهكذا فإذا نظرت إلى المسألة بهذه الطريقة فسيبدو أن النثر، على المسرح مصطنع كالشعر: أو بصورة بديلة، أن الشعر يمكن أن يكون طبيعياً كالنثر.

ولكن بينما يقدّر العضور المرهف الحس من المستمعين، عندما يسمع نثراً جميلاً ينطق به في مسرحية، إن هذا شيء أفضل من المحادثة العادية لا ينظر إليه على أنه لغة مختلفة اختلافاً كلياً عن تلك اللغة التي يتكلمها هو ذاته، لأن ذلك خليق أن يقيم حاجزاً بينه وبين الشخصيات الخيالية على المسرح. ومن الناحية الأُخرى ثمة كثير من الناس يتناولون مسرحية يعرفون أنها شعرية مع الوعي للفرق. وأنه لمن سوء الحظ أن ينفّرهم الشعر، ولكنهم يمكن أن يكونوا جديرين بالرثاء أيضاً إذا ما اجتذبهم الشعر ــ إذا كان ذلك يعني أنهم مهيؤون للاستمتاع بالمسرحية وبلغة المسرحية من حيث كونهما شيئين منفصلين. إن الأثر الرئيسي للأُسلوب والإيقاع في اللغة المسرحية، سواء أكانت نثراً أم شعراً، ينبغي أن يكون لا شعورياً.

وينتج عن هذا أنه يجب اجتناب المزيج من النثر والشعر في المسرحية ذاتها بصورة عامة: إذ أن كل انتقال يجعل المستمع يعي الوسيلة عن طريق الصدمة. ويمكن أن نقول إن من الأُمور التي يمكن تبريرها أن يرغب المؤلف بإحداث هذه الصدمة، وذلك عندما يرغب في نقل المستمعين بصورة عنيفة من صعيد للواقع إلى صعيد آخر. وأنا أشك في أن هذا النوع من الانتقال كان من السهل قبوله عند المستمعين في عصر اليزابيت الذين كان لكل من الشعر والنثر وقع طبيعي على آذانهم، والذين

كانوا يحبون الألفاظ الرنّانة والكوميديا الفظّة في المسرحية ذاتها ، والذين ربما كان يبدو من الملائم عندهم أن تتكلم الشخصيات الأكثر تواضعاً وبساطة بلغة مألوفة ، وأن تتشدّق الطبقة الأرفع شأناً بالشعر . ولكن حتىٰ في مسرحيات شكسبير تبدو بعض الفقرات النثرية مصممة من أجل إحداث تضادّ يعد ، عندما يتحقق ، شيئاً لا يمكن مطلقاً أن يكون زيّاً قديماً . فقرع الباب في مسرحية (مكبث) مثال يخطر ببال كل امرئ ، ولكن ظل يبدو لي زمناً طويلاً أن تناوب المشاهد النثرية مع المشاهد الشعرية في مسرحية (هنري الرابع) يشير إلى تضاد ساخر بين عالم السياسة الرفيع وعالم الحياة العامة . وربما حسب المستمعون أنهم يشهدون مسرحيتهم التاريخية المعتادة مزخرفة بمشاهد مسلّية من الحياة البسيطة . ومع ذلك فالمشاهد النثرية في كل من القسم الأول والقسم الثاني تقدم تعليقاً ساخراً على المطامح المتهوّرة لرؤساء الأحزاب في عصيان بيرسي [(١)] .

وعلى أية حال فأنا أعتقد اليوم ، أن النثر ينبغي الإقلال منه جداً ، بالفعل ، في المسرحية الشعرية ، بسبب العقبة التي يعاني منها المسرح الشعري ، وأن علينا أن نصبو إلى قالب للشعر يمكن أن يقال به كل شيء يجب قوله وأننا نجد بعض المواقف التي لا يمكن تناولها شعراً . وإنما المسألة أن قالبنا الشعري يفتقر إلى المرونة . وإذا ثبت أن هناك مشاهد لا نستطيع أن نصوغها شعراً فيجب علينا إما أن نطوّر شعرنا ، أو نتجنّب تقديم مثل هذه المشاهد . ذلك لأن علينا أن نعوّد مستمعينا على الشعر إلى النقطة التي يتوقفون عندها عن الشعور به ، أما أن نقدم حواراً نثرياً فلن يكون ذلك إلاّ صرفاً لانتباههم عن المسرحية ذاتها ، إلى وسيلة التعبير فيها . ولكن إذا كان

---

(١) انظر القسمين الأول والثاني من مسرحية هنري الرابع، وفيهما صراع بيرسي مع هاري ابن هنري الرابع الذي أصبح فيما بعد الملك هنري الخامس .
«المترجم» .

لعروضنا أن يحوز على مثل هذا المدىٰ الواسع بحيث يمكن أن يقول أي شيء يجب قوله، ينتج عن ذلك أنه لن يكون (شعراً) في كل وقت. بل لن يكون شعراً إلاّ عندما يكون الموقف المسرحي قد وصل إلى نقطة من الحِدّة يصبح الشعر عندها الكلام الطبيعي، لأنه يكون عندئذ اللغةَ الوحيدة التي يمكن بها التعبير عن الانفعالات مطلقاً.

وفي الواقع من الضروري لأية قصيدة طويلة، إذا كان لها أن تتخلص من الرتابة، أن تكون قادرة على أن تقول أشياء مألوفة من دون إسفاف، وأن تكون، كذلك، قادرة على أن تحلّق في أبعد الأجواء علواً دون أن تبدو مبالِغة. ويظل ذلك أكثر أهمية في المسرحية، ولا سيما إذا كانت تُعنىٰ بالحياة المعاصرة. أما السبب الداعي إلى كتابة حتىٰ الأقسام الأكثر ابتذالاً من مسرحية شعرية بالشعر بدلاً من النثر، فليس، على أية حال، تجنب لفت انتباه المستمعين إلى حقيقة أنهم يستمعون إلى الشعر في لحظات أُخرىٰ. وإنما هو أيضاً أنَّ إيقاع الشعر ينبغي أن يكون له أثره على المستمعين دون أن يكونوا واعين له. وإن تحليلاً موجزاً لمشهد من مشاهد شكسبير يمكن أن يصوّر هذه النقطة. فالمشهد الافتتاحي لهاملت ـــ باعتباره مشهداً افتتاحياً حسنَ البناء، شأنه شأن مشاهد أيّ من المسرحيات التي كتبت على الإطلاق ـــ يمتاز بكونه مشهداً يعرفه كل إنسان.

فما لا نلاحظه عندما نشهد هذا المشهد في المسرح هو التغيير الكبير في الأسلوب. فما من شيء زائد عن الحاجة، وليس هناك بيت من الشعر لا تبرّره قيمته المسرحية. وقد رُكّبت الأبيات الاثنان والعشرون الأُولىٰ من أبسط الكلمات وبأكثر التعابير أُلفة. وكان شكسبير قد اشتغل زمناً طويلاً بالمسرح، وكتب عدداً غير قليل من المسرحيات قبل الوصول إلى النقطة التي استطاع عندها أن يكتب هذه الأبيات الاثنين والعشرين. وما من شيء يبلغ هذا القدر من التبسيط والثقة في عمله السابق. فقد قام أوّلاً بتطوير شعر عامي للمحادثة في حوار قسم الشخصيات ـــ جسر فاولكون في مسرحية الملك جون، وبعد ذلك المرضة في مسرحية روميو وجولييت.

وقد كانت خطوة أبعد مدىً أن يحمل هذا الشعر إلى حوار الأجوبة المختصرة دون أن يبدو ناشزاً. وما من شاعر قد بدأ في التمكن من الشعر المسرحي قبل أن يستطيع كتابة سطور شفافة مثل هذه الواردة في (هاملت) . فأنت تنتبه انتباهاً واعياً ، لا إلى الشعر ، بل إلى معنىٰ الشعر . وإذا كنت تستمع إلى (هاملت) أوّل مرة ، دون أن تعرف أي شيء عن المسرحية فأنا لا أعتقد أنْ سيتفق لك أن تسأل أيتكلّم المتحدثون شعراً أم نثراً ، إن للشعر فينا أثراً مختلفاً عن أثر النثر . ولكنّ ما نعيه في تلك اللحظة إنما هو الليلة الصقيعية ، والضباط الذين يحرسون الشرفات المقرنصة[1] ونذير حدث فاجع . ولست أقول إنه ليس هناك مكان لوضع يكون فيه الاستمتاع بسماع شعر جميل جزءاً من متعة المستمتع ــ على أن يضفي عليه الكاتب حتمية مسرحية . وبالطبع فنحن عندما نكون قد رأينا مسرحية عدة مرات وقرأناها مع ذلك فيما بين العروض المسرحية ، نبدأ في تحليل الوسائل التي أحدث بها الكاتب آثاره . ولكننا نكون ضمن التأثير المباشر لهذا المشهد ، غير واعين لوسيلة تعبيره .

ومن الصيحات القصيرة الجافة في البداية ، وهي مناسبة للوضع ولشخصية الحرس ــ غير أنها لا تعبر عن الشخصية أكثر مما هو مطلوب من أجل وظيفتها في المسرحية ــ ينساب الشعر في حركة أبطأ مع ظهور رجال الحاشية ، هوارشيو ومارسيللوس :

يقول هوارشيو : إنه ليس إلاّ خيالنا . . .

وتتغير الحركة مرة أُخرىٰ لدىٰ ظهور الملكية ، أي شبح الملك في البيت الرصين الجَزْل :

من تكون ، أيُّهذا المغتصبُ لهذه الساعة من الليل . . (ولاحظ ، بالمناسبة ، هذا

---

(1) المقرنصة بمعنى أن لها فُرَجات في أعلى الحصن تتخذ للرماية على العدو.

«المترجم» .

التوقّع للمؤامرة المتضمّن في استعمال فعل يغتصب) والكاتب يُلمح إلى صاحب الجلالة في سياق يذكرنا بمن يكون شبح هذا :

ولما تجهّم ذات مرة ، وهو يفاوض الأعداء غاضباً .

قذف الرعب في قلوب البولنديين ، الذين زلت بهم الأقدام على الجنيد وهناك تغيّر مفاجىء باتجاه الأسلوب المتقطع في كلمات هوارشيو إلى الشبح لدى ظهوره الثاني . وهذا الإيقاع يتغيّر مرة أخرىٰ مع الكلمات التالية :

إنا لنسيء السلوك إذ نلقاه بمظهر العنف ،
وهو على ما هو عليه من المهابة والجلال .
لأنه كالهواء ، لا سبيل إلى النيل منه .
وما ضرباتنا العابثة إلاّ سخرية خبيثة .

ويبلغ المشهد نقطة انحلال العقدة بكلمات مارسيللوس :

لقد تلاشىٰ عند صياح الديك .
ويزعمون أنه حين يحل ذلك الموسم .
الذي يحتفل فيه بميلاد مخلّصنا .
يظل طائر الفجر يغني الليل بطوله .

وجواب هوارشيو :

كذلك سمعتُ ، وإني لمصدّق بعضَه .
ولكن انظر إلى الفجر في حلّته الوردية ،
يتهادىٰ على أنداء الرابية الشرقية العالية .
ألاّ فلنمسك عن خفارتنا .

هذا شعر عظيم ، كما أنه شعر مسرحي ، ولكنه يعدّ ، إلى جانب كونه شاعرياً ومسرحياً ، شيئاً أكثر من ذلك ، فعندما نحلّله يتمخّض نوع من التصميم الموسيقي أيضاً يدعم الحركة المسرحية ويعدّ شيئاً واحداً معها . فقد سيطر على نبض انفعالاتنا وسرّعه دون أن نعلم ذلك . ولاحظ أن في هذه الكلمات الأخيرة لمارسيللوس ظهور

موجز ومدروس للشعريّ إلى حيّز الوعي. وعندما نسمع البيتين:

ولكن ها هوذا، الضحىٰ في ثوبه الخمري.

يسحب ذيوله على نداكَ، أيُّهذا الجبل الشرقي الاشمّ.

يرتفع بنا الشعر هنيهةً إلى ما وراء الدور المسرحي، ولكن دونما إحساس بعدم التلاؤم في الكلمات الواردة، وفي هذه اللحظة، من شفاه هوارشيو. أما عمليات الانتقال في المشاهد فتخضع لقوانين موسيقا الشعر المسرحي. ولاحظ أن بيتَيْ هوارشيو اللذين استشهدت بهما مرتين يسبقهما بيت صيغ من أبسط لغة ويمكن أن يكون إمّا شعراً أو نثراً:

كذلك سمعت، وإني لمصدق بعضه.

وأن الشاعر يُتْبِعهما فجأة بنصف بيت لا يكاد يتجاوز كونه توجيهاً مسرحياً:

فلنمسك عن خفارتنا.

ولسوف يكون من الممتع أن نتتبّع، بتحليل مشابه، هذه المشكلة الخاصة بالنمط المزدوج في المسرح الشعري العظيم، وهو النمط الذي يمكن اختباره من وجهة نظر الصناعة المسرحية أو من وجهة النظر الموسيقية. ولكنني أعتقد أن اختبار هذا المشهد الواحد يكفي ليرينا أن الشعر ليس مجرد صياغة في قوالب، أو زخرفاً إضافياً، بل يزيد من حدّة المسرحية. وينبغي أن يشير أيضاً إلى أهمية تأثير الشعر فينا من الناحية اللا شعورية. وأخيراً فأنا لا أعتقد أن هذا التأثير يحس به أولئك الأفراد من المستمعين الذين «يحبون الشعر» فحسب، بل يحس به أيضاً أولئك الذين يذهبون من أجل المسرحية وحدها. وأنا أقصد بالناس الذين لا يحبون الشعر، أولئك الذين لا يستطيعون أن يجلسوا إلى كتّاب من الشعر ويستمتعوا بقراءته: فهؤلاء الناس أيضاً، عندما يذهبون إلى مسرحية شعرية، ينبغي أن يتأثروا بالشعر. وهؤلاء هم المستمعون الذين ينبغي لكاتب مثل هذه المسرحية أن يجعلهم نصب عينيه.

وعند هذه النقطة يمكنني أن أقول كلمة حول تلك المسرحيات التي نسميها

« شعرية »[1] على الرغم من أنها مكتوبة بالنثر . أما مسرحيات جون ميلنجتون سابنج[2] فتشكل حالة خاصة إلى حد ما ، لأنها ترتكز على تعبير شعب ريفيّ تعد لغته شعرية بطبيعتها ، سواء من حيث الخيال أم من حيث الإيقاع . وأنا أعتقد أنه جسّد عبارات سبق أن سمعها من هؤلاء الريفيّين في ايرلندا . ولا تتهيّأ لغة ساينج إلاّ لمسرحيات وضعت بين ظهراني ذلك الشعب ذاته . على أن في وسعنا أن نخرج باستنتاجات أكثر عموماً من مسرحيات ميترلنك النثرية (التي أُعجبت بها أيّما إعجاب في شبابي ، وقلّما أقرأها الآن) . فهذه المسرحيات تعد ، بطريقة مختلفة ، محدودة في مادة موضوعها . ولو قلنا إن صياغة الشخصيات فيها باهتة لكان في ذلك انتقاص من قيمتها . فأنا لا أنكر أن لها سمة شعرية . ولكن لكي يكون الكاتب المسرحي شاعرياً في نثره لا بدّ له من أن يكون شاعرياً على الدوام بحيث يكون مجاله جدّ محدود . لقد كتب ساينج مسرحيات حول شخصيات كانت أُصولها في الحياة تتحدث حديثاً شعرياً ، وهكذا استطاع أن يجعلها تتحدث شعراً وتظل تنتمي إلى الناس الواقعيين . أما الكاتب المسرحي الذي يكتب بنثر شاعري ولا يتمتع بهذه المزيّة فلا بدّ له أن يكون شاعراً بصورة فائقة . والمسرحية الشعرية المكتوبة نثراً هي أكثر تقيداً بالتقليد الشعري أو بتقاليدنا الخاصة بمادة الموضوع التي تعد شعرية ، من المسرحية الشعرية المكتوبة شعراً . إن الشعر المسرحي حقاً يمكن استخدامه كما استخدمه شكسبير ، للتعبير عن أكثر الأشياء واقعيّة .

ويعد ييْتسْ حالة مختلفة جداً عن ميترلنك أو ساينج . وإن دراسةً لتطوّره من حيث

---

(١) Poetic

(٢) J. Millington كاتب مسرحي ايرلندي (١٨٧١ ـــ ١٩٠٩) كتب مسرحيات تراجيدية وكوميدية تتناول حالة الفلاحين والصيادين في ايرلندا .

«المترجم».

كونه كاتباً مسرحياً خليقة أن تبيّن، فيما أُعتقد، المسافة الشاسعة التي قطعها والانتصار المتمثل في مسرحياته الأخيرة. ففي فترته الأُولىٰ كتب مسرحيات شعرية حول موضوعات مقبولة من الوجهة التقليدية على أنها ملائمة للشعر، في عَروض لا يُعد حقاً — على الرغم من اتسامه، حتّىٰ في تلك المرحلة المبكرة، بإيقاع يتّسْ الشخصي — صورةً من صور الكلام مناسبةً لأي امرئٍ سوىٰ الملوك والملكات في الأساطير.

أما (**مسرحيات الراقصين**) التي تعود إلى الفترة المتوسطة فجميلة جداً، غير أنها لا تحلّ أية مشكلة لكاتب المسرح الشعري: فهي مسرحيات شعرية مكتوبة بالنثر فيها فصول إضافية هامة كتبت بالشعر. ولم يقم بحل مشكلته الخاصة بالكلام شعراً إلاّ في مسرحيته الأخيرة **المطهر**، وعندها فرض على كل خلفائه الالتزام به.

— ٢ —

والآن سوف أُغامر بإبداء بعض الملاحظات المرتكزة على معاناتي الخاصة والتي ستؤدي بي إلى التعليق على أغراضي وأوجه التقصير والنجاح الجزئي عندي، في مسرحياتي الخاصة. وأنا أقوم بذلك مؤمناً بأن أي مستكشف أو مجرّب في أرض جديدة، إذا قام بتدوين نوع من اليوميات عن اكتشافاته فإنما يقول شيئاً ذا فائدة لأُولئك الذين يخلفونه في المجالات ذاتها وربما ذهبوا إلى مدىً أبعد.

إن أوّل شيء اكتشفته، ممّا له أهمية على الإطلاق هو أن الكاتب الذي عمل سنين وحقق بعض النجاح، في كتابة أنواع أُخرىٰ من الشعر، لا بدّ له أن يُعالج كتابة المسرحية الشعرية من خلال إطار ذهني مختلف عن ذلك الذي كان يألفه في عمله السابق. ففي كتابة الشعر الآخر، أعتقد أن الكاتب يكتب، بحدود صوته الخاص إن صح التعبير: والطريقة التي يبدو بها عندما تقرأه لنفسك هي المحك.

ذلك لأنها نفسك التي تتحدث . أما مسألة الاتصال ، أي ما سوف يخرج به القارئ منه ، فليس لها شأن كبير : فإذا كانت قصيدتك على ما يرام في نظرك فليس في وسعك إلاّ أن تأمل أن يتقبلها القراء آخر الأمر وفي وسع القصيدة أن تنتظر قليلاً . وحسبك أن تبدأ بإقرار عدد من النقاد المتعاطفين أُولي التمييز الحسن ، ويبقىٰ لقراء المستقبل أن يلتقوا بالشاعر في أكثر من منتصف الطريق . أما في المسرح فإن مشكلة التواصل تطرح نفسها على الفور . فأنت تكتب ، بشكل مدروس ، شعراً يمثل أصواتاً أُخرىٰ ، لا صوتك الخاص ، وأنت لا تعرف أصوات مَنْ ستكون هذه الأصوات ، وإنما تهدف إلى كتابة أبيات سيكون لها أثر مباشر على مستمعين مجهولين وغير مهيئين ، وسيتم تأويلها لأُولٰئك المستمعين من قبل ممثلين مجهولين قد درّبهم مخرج مجهول . ولا يمكن أن نتوقع من المستمعين المجهولين أن يظهروا أي تساهل تجاه الشاعر . ولا يستطيع الشاعر أن يكتب مسرحيته للمعجبين به فحسب ، أي لأُولئك الذين يعرفون عمله، غير المسرحي وهم مهيَّؤون لاستقبال كل ما يضع اسمه عليه استقبالاً إيجابياً . فلا بدّ له أن يكتب ونصبَ عينيه مستمعون لا يعرفون شيئاً ولا يأبهون لشيء يتصل بأي نجاح سابق يمكن أن يكون أصابه قبل أن يغامر بدخول المسرح .

ومن هنا يكتشف المرء أن كثيراً من الأشياء التي يحب المرء أن يؤديها ويعرف كيف يؤدّيها تعد في غير محلها ، وأن كل سطر يجب أن يحكمه قانون جديد ، ألاّ وهو الصلة الوثيقة بالموضوع . في المسرح .

فعندما كتبت مسرحية « جريمة قتل في الكاتدرائية » كنت أتمتع بمزية بالقياس إلى مبتدئ ، وهي مناسبة كانت تستدعي موضوعاً مسلماً بملاءمته للشعر ، بوجه عام . وكان الرأي الشائع أن المسرحيات الشعرية إمّا أن تتخذ مادة موضوعها من بعض الأساطير وإمّا أن تتناول بعض الفترات التاريخية البعيدة عن الحاضر بما يكفي الشخصيات لكي لا تحتاج إلى أن يتعرّفها المشاهد على أنها كائنات بشرية ، وبناء على ذلك لا تحتاج إلى أن يُرخّص لها لتتحدث شعراً . فتقاليد العصر التصويري تجعل

الشعر مقبولاً بدرجة أكبر كثيراً. ويُضاف إلى ذلك أن مسرحيتي كان يفترض أن يتم إخراجها لنوع خاص من المستمعين إلى حد ما، وهم المستمعون من أولئك الجادّين الذين يذهبون إلى «المهرجانات» ويتوقعون أن يُضطروا إلى الصبر على الشعر — على الرغم من أن بعضهم ربما لم يكونوا في هذه المناسبة مهيَّئين لما حصلوا عليه. وأخيراً فقد كانت مسرحية دينية، وأولئك الذين يذهبون بصورة مقصودة إلى مسرحية دينية في مهرجان ديني يتوقعون أن يتعرضوا للإزعاج وهم صابرون، وأن يعلّلوا أنفسهم بشعور مؤداه أنهم فعلوا شيئاً جديراً بالمكافأة. وهكذا تم تمهيد الطريق.

ولم أتبيّن أنني لم أقم بحل أية مشكلة عامة في مسرحية جريمة قتل في الكاتدرائية إلاّ بعد أن صح عزمي على التفكير في أي نوع من المسرحية كنت أريد أن أكتب بعد ذلك مباشرة، كما تبيّن من وجهة نظري أن المسرحية كانت طريقاً مسدوداً، وذلك لسبب واحد هو أن مشكلة اللغة التي طرحتها تلك المسرحية لي كانت مشكلة استثنائية. ولحسن الحظ لم يكن عليَّ أن أكتب بلغة القرن الثاني عشر، لأن تلك اللغة كانت خليقة أن تستعصي على الإدراك، حتى ولو كنت أعرف الفرنسية النورماندية والأنجلو ساكيونية. غير أن المفردات والأسلوب ما كان لهما أن يكونا هما بالضبط مفردات المحادثة العصرية وأسلوبها — كما هو الأمر في بعض المسرحيات الفرنسية الحديثة التي تستخدم عقدة المسرح الاغريقي وشخصياته — لأنه كان عليَّ أن أعود بمستمعيَّ إلى حادثة تاريخية، وما كانوا ليحتملوا أن يكونوا من أهل اللغة المهجورة الميتة أولاً لأن أسلوب اللغة المهجورة سيكون قد اقتصر على اختيار العصر غير الملائم، وثانياً لأنني أردت أن أردَّ على المستمعين وثاقة الصلة المعاصرة بالوضع. ولذلك كان لا بدّ للأسلوب أن يكون محايداً، لا يزجّ بنفسه في الحاضر ولا في الماضي. أما ما يتصل بصياغة الشعر فكان كل ما أعيه في هذه المرحلة أن الجوهري في المسألة كان اجتناب أي صدىً لشكسبير لأنني كنت مقتنعاً أن الإخفاق الرئيسي لشعراء القرن التاسع عشر عندما كتبوا للمسرح (وقد أدلى معظم كبار الشعراء الانكليز بدلوهم في المسرح) لم يكن في تقنيتهم المسرحية، وإنما كان في

لغتهم المسرحية ، وأن هذا كان راجعاً بصورة واسعة إلى اقتصارهم على شعر مرسل مترمّت فقد المرونة التي لا بدّ للشعر المرسل أن يتسم بها إذا كان له أن يحدث الأثر الخاص بالمحادثة ، وذلك بعد استعمال واسع له في الشعر غير المسرحي . وكان إيقاع الشعر المرسل النظامي قد أصبح مفرطاً في البعد عن حركة اللغة الحديثة . ولذلك فقد كان ما وضعته في ذهني هو صياغة الشعر عند عامة الناس آملاً أن يكون أي شيء غير عاديّ في مغزاه ، مفيداً على الإجمال . كما ساعدني تجنب الإفراد في البحر اليَمْبيّ[١] وبعض استعمال الجناس الاستهلالي[٢] والقافية العفوية غير المتوقعة ، على تمييز قرض الشعر هذا عن ذلك الذي كان في القرن التاسع عشر .

ولذلك تتسم صياغة الشعر الحواريّ في « جريمة قتل في الكاتدرائية » ، فيما أرىٰ ، بمزية سلبية فحسب : فقد نجحت في تجنب ما كان يجب تجنبه ، غير أنها لم تصل إلى جِدَّةٍ إيجابية ، وموجز القول : بمقدار ما حُلَّت مشكلة اللغة في الشعر للكتابة المعاصرة ، فقد حلتها من أجل هذه المسرحية فحسب ، ولم تزوّدني بمفتاح للشعر الذي ينبغي لي استعماله في نوع آخر من المسرحية . وإذاً فقد تُركت هنا مشكلتان بغير حل : مشكلة اللغة ومشكلة العروض (وهما في الواقع مشكلة واحدة) وذلك للاستعمال العام في أية مسرحية قد أُريد كتابتها في المستقبل . ثم أصبحت واعياً لأسبابي الداعية إلى الاعتماد ، في تلك المسرحية ، بصورة مفرطة على مساعدة الجوقة[٣] . وكان لذلك سببان يبرّرانها من حيث الظروف . أما الأول فيتمثل في أن الحدث الجوهري في المسرحية ـــ بما في ذلك من المعطيات التاريخية ، والمادة التي ابتكرتها ـــ كان محدوداً نوعاً ما . فثمة رجل يعود إلى بيته متنبئاً بأنه سيقتل ، ويُقتل . وأنا لم أُرِدْ زيادة عدد الشخصيات ، ولم أرد أن أكتب تاريخاً للسياسة في القرن الثاني

(١) Iambic من أشهر بحور الشعر القديمة

(٢) Alliteration جناس يقوم على تماثل حرف أو حرفين من بداية كلمتين متجاورتين .

(٣) Charus

عشر ، كلاّ ، ولم أرد أن أتلاعب دونما وازع بالروايات الضئيلة كما فعل تينيسون (في تقديم « روزا موند الجميلة » وفي الإيحاء بأن بيكيت قد امتُحن بالحب في أوّل شبابه) . وإنما أردت أن أركز على الموت والشهادة . على أن تقديم جوقة من النساء الثائرات ، بل المصابات بالهستريا في بعض الأحيان ، اللواتي يعكسن في انفعالهن دلالة الحدث ، أعانني بصورة رائعة . أما السبب الثاني فكان هذا : إن الشاعر الذي يكتب أول مرة للمسرح يكون أكثر دراية إلى حد بعيد في شعر نشيد الجوقة[١] منه في الحوار المسرحي . وكنت أشعر أن هذا شيء كان في وسعي القيام به . وربما تمت تغطية الضعف المسرحي إلى حد ما بصيحات النسوة . وقد أدىٰ استخدام الجوقة إلى دعم القوّة وإخفاء عيوب تقنيتي المسرحية . ولهذا السبب قررت أنه ينبغي لي في المرة التالية أن أحاول جعل الجوقة تشكل كلاً متكاملاً مع المسرحية بصورة أوثق .

وكذلك أردت أن أتبيّن هل أستطيع أن أتعلم الاستغناء عن النثر تماماً . فالفقرتان النثريتان في مسرحية « جريمة قتل في الكاتدرائية » ما كانتا لتكتبا شعراً . ولا ريب أن المستمعين كانوا خليقين ، مع نوع الشعر الحواريّ الذي استعملته في تلك المسرحية ، أن يَعوا ، وهم على جانب من الضيق ، أن ما كانوا يسمعونه إنما كان شعراً . إن إلقاء موعظة شعراً يعد معاناة غير مألوفة حتىٰ بالقياس إلى أكثر الذاهبين إلى الكنيسة انتظاماً . وما كان لأحد أن يتجاوب معها من حيث كونها موعظة على الإطلاق . وفي أحاديث الفرسان الذين هم على وعي تام أنهم يتحدثون أمام مستمعين من شعب يعيش بعد أن ماتوا هم بثمانمائة عام ، قصدت استعمال النثر الخطابيّ بالطبع من أجل تأثير خاص ، وهو أن أصدم المستمعين فأُخرجهم من حالة الرضا عن الذات . غير أن هذا نوع من الحيلة ، أي أنه وسيلة يمكن التغاضي عنها في مسرحية واحدة فحسب ، ولا جدوىٰ منها في أي مسرحية أُخرىٰ[١] . ★ وربما كنت على قدر علمي ،

---

(١) choral verse

واقعاً إلى حد ما تحت تأثير مسرحية القديسة جان دارك[1]، ولست أرغب أن أترك لديكم انطباعاً مؤداه أني أعلن هذه الأشياء الثلاثة غير واردة في الشعر المسرحي: مادة الموضوع التاريخية، أو الأسطورية، والجوقة، والشعر المرسل التقليدي. ولا أرغب في وضع أي قانون مؤداه أن الشخصيات والمواقف الملائمة الوحيدة هي تلك الشخصيات والمواقف الخاصة بالحياة الحديثة، أو أن المسرحية الشعرية يجب أن تتألف من الحوار فحسب، أو أن أسلوباً جديداً في نظم الشعر بعد ضرورياً. فكل ما أقوم به أنني أتتبع معالم طريق الاستكشاف عند كاتب واحد، وهذا الواحد هو أنا. وإذا كان للمسرح الشعري أن يعود ليتبوأ مكانه فلا بدّ له، في رأيي، أن يدخل في تنافس علني مع المسرح النثري، وكما قلت، فإن الناس مهيّؤون لاحتمال الشعر من شفاه شخصيات تتزيّا بزيّ بعض العصور النائية، ولذلك يجب إعدادهم لسماعه من أناس يلبسون كما نلبس، ويعيشون في منازل وشقق كمنازلنا وشققنا، ويستعملون الهواتف والسيارات وأجهزة المذياع كما نفعل. إن المستمعين مهيّؤون لتقبل الشعر ينشد من قبل جوقة، لأن ذلك هو نوع من إنشاد الشعر الذي يشرّفهم أن يستمتعوا به. والمستمتعون (وأعني أولئك الذين يرتادون مسرحية شعرية لأنها شعرية) يتوقعون أن يكون الشعر ذا إيقاع فقد صلته باللغة العامية. وما لا بدّ لنا أن نفعله هو إدخال الشعر إلى العالم الذي يعيش فيه المستمعون والذي يعودون إليه عندما يغادرون المسرح؛ لا نقْل المستمعين إلى عالم خياليّ إلى حد ما، مغاير كل المغايرة لعالمهم، عالم غير واقعي يتم فيه الصبر على الشعر. وما ينبغي لي أن آمل أن يتحقق، على يد جيل من المسرحيين يتمتعون بفائدة معاناتنا، هو أن يجد المستمعون في اللحظة التي يعون فيها أنهم يسمعون شعراً، أنهم يقولون لأنفسهم: «ونحن كان في وسعنا أن نتحدث شعراً أيضاً!»، وعندئذ لا يترتّب علينا أن ننتقل إلى عالم مصطنع، بل على

---

(١) القديسة جان دارك، مسرحية لبرنارد شو.

النقيض من ذلك ، سيُضاء عالمنا اليومي الشحيح الموحش ويتغيّر مظهره فجأة .

ولذلك كنت عاقداً العزم ، في مسرحيتي التالية ، على أن أتخذ موضوعاً في الحياة المعاصرة ، مع شخصيات من عصرنا تعيش في عالمنا الخاص . وكانت النتيجة مسرحية «اجتماع شمل الأسرة»(١) وهنا كان موضوع اهتمامي الأول مشكلة نظم الشعر ، أن أجد إيقاعاً قريباً من اللغة المعاصرة يمكن به أن نجعل النبرات الثقيلة ترد حيثما ينبغي لنا أن نضعها بصورة طبيعية ، لدى التلفظ بالعبارة الخاصة في المناسبة الخاصة . وما خرجت به هو من الناحية الجوهرية ما كنت أثابر على استخدامه ، سطر ذو طول متباين وعدد متباين من المقاطع الصوتية ، مع وقف(٢) عند منتصف البيت وثلاث نبرات ثقيلة ؛ ويمكن أن يرد الوقف والنبرات في أمكنة مختلفة ، في كل مكان تقريباً من السطر ، ويمكن أن تكون النبرات قريبةً بعضها من بعضٍ أو منفصلة بمقاطع صوتية خفيفة . والقاعدة الوحيدة هي أنه يجب أن يكون هناك نبرة واحدة على جانب واحد من الوقف(٣) ، ونبرتان على الجانب الآخر . وفي نظرة إلى الوراء سرعان ما رأيت أنني وجهت انتباهي إلى نظم الشعر ، على حساب العقدة والشخصية . وكنت ، في الواقع ، قد حققت بعض التقدم في الاستغناء عن الجوقة . غير أن الحيلة المتمثلة في استعمال أربعة من الشخصيات الثانوية الممثلة للعائلة ، على أساس أطراف فردية من الشخصيات حيناً ، وبصورة جماعية على أساس جوقة حيناً آخر ، لا يبدو لي مُرْضياً . وذلك لشيء واحد ، فالانتقال المباشر من الطرف الفرديّ ، المُشخَّص ، إلى العضويّة في جوقة يعني تكليف الممثلين بأكثر مما يجب . إنها نُقْلةٌ ويصعب إنجازها جداً ، ولشيء آخر ، وهو أنها بدت لي حيلة أخرى ، أنها حيلة ما كان لها ، حتى ولو كانت ناجحة ، أن تطبَّق على مسرحية أخرى . وكنت ،

---

(١) **The Family Reunion**

(٢) **caesura**

(٣) **caesura**

فوق ذلك ، قد استعملت ، في فقرتين ، وسيلة ثنائيٌ غنائيٌ معزول أيضاً عن بقية الحوار بكتابته في سطور أقصر تقوم على نبرتين فقط . وهذه الفقرات تعّد بمعنىً ما « وراء الشخصيات » إذ يجب أن تُقدَّم المتكلمون وكأنهم داخلون في حالة تشبه نوعاً من الغيبوبة لنجعلهم يتكلمون . ولكنهم ناؤون جداً عن ضرورة الحدث الذي لا يكادون يستغرقون فيه أكثر من فقرات من الشعر الذي يمكن أن ينطق به أي فرد . وهذه الفقرات تشبه بدرجة مفرطة ألحاناً من الأوبرا . أن أحد المستمعين ، إذا استمتع بشيء من هذا القبيل ، فإنما يصبر على تعطيل الحدث لكي يستمتع بفانتازيا[٢] شعرية : وهذه الفقرات هي في الواقع أقل علاقة بالحدث من الجَوقات في مسرحية « جريمة قتل في الكاتدرائية » .

وقد لاحظت أن شكسبير ، في إحدىٰ مسرحياته الناضجة ، عندما يقدم ما يمكن أن يبدو بيتاً أو فقرة من الشعر الصرف ، فإنه لا يقاطع الحدث مطلقاً ، أو يكون خارج حدود الشخصية ، بل على النقيض من ذلك ، يدعم بطريقة خفيّة نوعاً ما ، كلاً من الحدث والشخصية . فعندما ينطق مكبث كلماته التي كثيراً ما يُستَشْهَد بها بادئاً بقوله :

غداً ، وغداً ، وغداً .

أو عندما ينطق عطيل ، وقد واجهه في الليل حموه الغاضب وأصدقاؤه ، بالبيت الجميل :

فلتحفظوا سيوفكم اللامعة ، لأن الرطوبة ستنالها بالصدأ ، لا نشعر أن شكسبير فكر في أبيات هي من الشعر الجميل ويرغب أن يدخلها بصورة ملائمة على نحو ما ، أو أنه وصل في اللحظة الراهنة ــ إلى نهاية إلهامه المسرحي ، ثم اتجه إلى الشعر

---

(٢) fantasia الفانتازيا أثر موسيقي أو أدبي متحرر من قيود الشكل .
«المترجم»

ليحشو به فراغاً. فالأبيات مدهشة، ومع ذلك فهي تتلاءم مع الشخصية وإلاّ فنحن مضطرون إلى ملاءمة إدراكنا للشخصية بحيث تتلاءم الأبيات معها. إن الأبيات التي نطق بها مكبث تكشف عن الإرهاق عند الرجل الضعيف الذي أرغمته زوجه على أن يتبيَّن مآربه الخاصة الفاترة ومطامحها، والذي تُرك، بموتها، دونما حافز يدفعه للاستمرار. ويعبّر بيت عطيل عن السخرية والكرامة والجرأة، ويذكرنا بصورة عَرَضية بوقت الليل الذي يحدث فيه المشهد. وما كان لغير الشعر أن يفعل هذا، غير أنه شعر مسرحي، وذلك يعني أنه لا يقاطع الموقف المسرحي، بل يزيده إرهافاً.

على أنني لم أجد في مسرحية «اجتماع شمل العائلة» نقصاً لمجرّد تقديم فقرات استرعت من الانتباه أكثر مما ينبغي ولم يمكن تبريرها من الوجهة المسرحية: بل كان هناك نقطتا ضعف أصابتاني بصدمة أكثر خطورة من ذلك. كانت الأولىٰ أنني استخدمت قدراً كبيراً بدرجة مفرطة من الوقت المحدّد تحديداً صارماً والمسموح به للكاتب المسرحي، في تقديم موقف، ولم أترك لنفسي وقتاً كافياً، أو أزوّد نفسي بالمادة الكافية لتطويره من خلال الحدث. وكنت قد كتبت ما كان يعد على الإجمال، فصلاً أوّل جيداً باستثناء أنه كان أطول مما يجب أن يكون عليه فصل أول. وعندما يرتفع الستار مرة أخرىٰ، يتوقع المستمعون، كما يحق لهم أن يتوقعوا، أن شيئاً يوشك أن يحدث، وبدلاً من ذلك يجدون أنفسهم مدعوّين إلى متابعة استكشاف الخلفية: وبكلمات أُخرىٰ، مدعوين إلى ما كان ينبغي أن يكونوا قد أعطَوْه قبل ذلك كثيراً إذا كان لا بدّ من اعطائه مطلقاً. وتطرح بداية الفصل الثاني طرحاً بارزاً، أصعب مشكلة بالنسبة للمخرج والممثلين: ذلك لأن انتباه المستمعين آخذ في الشرود، وحينئذ، أي بعد ما لا بدّ أن يبدو للمستمعين وقتاً طويلاً جداً من التمهيد، تأتي الخاتمة مفاجئة بحيث نكون قبل كل شيء غير مستعدين لها. لقد كان هذا نقيضة أساسية في الآلية.

غير أن الخلل الأعمق على الإطلاق كان الإخفاق في الملاءمة بين القصة الاغريقية

والوضع الحديث . وقد كان ينبغي *لي إمّا أن ألزم اسخيلوس لزوماً أوثق ، وإمّا أن أتخذ لنفسي قدراً أكبر بكثير من الحرية مع أسطورته . ومن الأدلة على هذا ظهور تلك الشخوص ذوات الحظ السيء ، أي الأرواح الشريرة ولا بدّ من إسقاطها ، في المستقبل . من مجموعة الممثلين ، وأن يكون مفهوماً أن تكون مرئية من قبل أفراد معينين فحسب من الممثلين ، وليس من المستمعين . لقد جربنا كل طريقة ممكنة في تقديمها ، فوضعناها على خشبة المسرح ، فبدت كالضيوف المتطفلين الذين شردوا من حفلة تنكرية . وأخفيناها وراء نسيج رقيق هَفْهَاف * فصارت توحي بأنها خارجة من شريط مصور لوالت ديزني . وغشّيناها بالظُلْمة فبدت كمجموعة من الشجيرات من وراء النافذة . ولقد رأيت وسائل كثيرة جُرِّبت : رأيت الأشباح تومى من خلال الحديقة ، أو تندفع إلى خشبة المسرح كفريق لكرة القدم ، وما كانت قطُّ صحيحة . ولم تنجح قط في أن تكون إمّا آلهة إغريقية أو أشباحاً حديثة . غير أن إخفاقها هو مجرد عرض من أعراض الإخفاق في الملاءمة بين القديم والحديث .

ومن الدلائل الأكثر خطورة أننا تُركْنا في إطار فكري منفصم ، لا نعلم أنعدُّ المسرحية مأساة الأمّ أمْ إنفاذَ الإبن ، فالموقفان لا يتوافقان . وإني لأجد توكيداً لهذا في حقيقة أن عواطفي الآن قد أصبحت كلها إلى جانب الأم التي *تبدو لي ، ربما باستثناء ما يتعلق بالسائق الكائن البشري الوحيد الكامل في المسرحية على حين يصدِمُني بطلي الآن من حيث كونه متزمتاً مزعجاً لا يُطاق .

وعلى كل حال فقد كنت قد حققت بعض التقدم في تعلم كيفية كتابة الفصل الأول لمسرحية ، وكنت قد حققت ــ وهو الشيء الواحد الذي أشعر حياله بالثقة ــ قدراً كبيراً من التقدم في العثور على قالب لنظم الشعر ، وعلى لغة خليقة أن تخدم كل أغراضي دون الرجوع إلى النثر ، وفي أن أكون قادراً على نُقْلةٍ غير منقطعة بين أكثر اللغات جِدّة وأكثر ألوان الحوار استرخاء . وسوف تفهمون ، بعد أداء هذه الملاحظات النقدية حول « اجتماع شمل العائلة » بعض الأخطاء التي سعيت لاجتنابها

الذي تصميم مسرحية «حفلة الكوكتيل». وأبدأ بالقول إنه ليس هناك جوقة ولا أشباح. وكنت ما أزال ميّالاً إلى التوجه نحو كاتب مسرحي اغريقي من أجل موضوعي، ولكنني كنت مصمماً على أن أفعل ذلك لمجرد أن يكون ذلك نقطة انطلاق، وعلى أن أخفي الأُصول بصورة جيدة وبحيث لا يتعرّف عليها أحد إلى أن أُشير إليها بنفسي: وقد كنت ناجحاً في هذا على الأقل. فما من أحد من معارفي (ولا ناقد مسرحي) تبيّن أصلَ قصتي في مسرحية (ألسِيستِيس) لأوير يبيرس. وفي الحقيقة كان لا بدّ لي من المضي في شرح مفصّل لاقناعهم ــ وأنا أقصد بالطبع أُولئك المطلّعين على عقدة تلك المسرحية ــ بأصالة الإلهام. غير أن أُولئك الذين كانوا أول الأمر منزعجين من السلوك الغريب لضيفي المجهول وطباعه المتسمة بالإفراط، وميله إلى الانفجار بالأغانيّ، وجدوا بعض العزاء إذ وجدوا انتباههم يتجه نحو سلوك هيراكليس في مسرحية اوريبيدس.

وفي المقام الثاني، وضعت لنفسي قاعدة للزهد لكي أجتنب الشعر الذي لم يستطع أن يصمد لاختبار الجدوى المسرحية الصارمة: وكان في ذلك من النجاح ما يدع الباب مفتوحاً لمسألة ما إذا كان في المسرحية أي شعر على الإطلاق. وأخيراً حاولت أن أضع نصب عيني أنه لا بدّ للمسرحية أن يحدث فيها شيء، من حين إلى آخر، بحيث يظل المستمعون يتوقعون أن يحدث شيء ما بصورة وشيكة، وعندما يحدث فعلاً ينبغي أن يكون مختلفاً، دونما إفراط في الاختلاف، عمّا سبق توجيه المستمعين إلى توقعه.

وأنا لمّا أصل بعدُ إلى غاية استقصائي لنقاط الضعف في هذه المسرحية ولكنني آمل وأتوقّع أن أجد أكثر من تلك التي أعيها الآن. وأنا أقول «آمل» لأنه بينما لا يستطيع المرء أبداً أن يكرّر نجاحاً، ولذلك يجب أن يحاول دائماً العثور على شيء مختلف، حتى ولو كان أقل شعبية، لعمله، تعدّ رغبة المرء في كتابة شيء يخلو من نقائص عمله الأخير، حافزاً بالغ القوة والفائدة. وإني لعلى علم أن الفصل الأخير من مسرحيتي يكاد ينجو، إذا تحققت له النجاة فعلاً، من الاتهام بأنه ليس فصلاً

أخيراً، وإنما هو كلمة ختامية. وقد عقدت العزم على عمل شيء مختلف في هذا الصدد إذا استطعت. وأنا أعتقد أيضاً أنه بينما يبدو أن التربية الذاتية لشاعر يحاول أن يكتب للمسرح تقتضي فترة طويلة لتنسيق شعره، وفرض نظام حِميَة دقيق جداً عليه، إن صح التعبير، لكي يكيّفه مع حاجات المسرح، فإن الشاعر يمكن أن يجد أنه فيما بعد، عندما يكون فهمُ التقنية المسرحية قد أصبح طبيعة ثانية عنده، وإذا تحقق هذا، يستطيع أن يجرؤ على أن يستخدم الشعر استخداماً أكثر تحرراً، ويتمتع بحريّات أوسع من اللغة الدارجة العادية. وأنا أستند في هذا الاعتقاد إلى تطور شكسبير، وإلى بعض الدراسة اللغوية في مسرحياته الأخيرة.

ولئن كرّست كل هذا الوقت الطويل للبحث في مسرحياتي الخاصة فلقد دفعني إلى ذلك ـــ فيما أعتقد، دافع أفضل من دافع الغرور. ويبدو لي أننا إذا كان لنا أن نحصل على مسرح شعري فإن صدور هذا المسرح عن شعراء يتعلمون كيف يكتبون المسرحيات هو أقرب احتمالاً من صدوره عن كتّاب مسرحيين بارعين يتعلمون كتابة الشعر. أمّا أن بعض الشعراء يمكنهم أن يتعلموا كيف يكتبون المسرحيات، وأن يكتبوا مسرحيات جيدة، فهذا الآمر قد لا يعدو أن يكون أملاً، ولكنه ليس بالأمل غير المعقول فيما أعتقد. وأما أن رجلاً بدأ بكتابة مسرحيات نثرية ناجحة ينبغي له بعدئذ أن يتعلم كيف يكتب شعراً جيداً فذلك أمر يبدو لي بعيد الاحتمال للغاية، ومع ظروف الأيام الراهنة، وإلى أن يتم تعرّف الجمهور الأوسع على المسرحية الشعرية من حيث كونها مصدراً ممكناً للترفيه، فإن الشاعر لا يحتمل أن يحصل على فرصته الأولى للعمل للمسرح إلاّ بعد تحقيق نوع ما من السمعة لنفسه من حيث كونه كاتباً لأنواع أُخرى من الشعر. ومن أجل ذلك رغبت في أن أُدوّن تقريراً عن الصعوبات التي واجهتها والأخطاء التي وقعت فيها ونقاط الضعف التي كان لا بدّ لي من التغلب عليها، وذلك لما يمكن أن يكون ذا قيمة لدى الآخرين.

ولست أودّ أن أختتم الحديث دون أن أُحاول أن أضع أمامكم المثال الذي ينبغي للمسرح الشعري أن يكافح من أجله وإن كان ذلك مجرد موجز غير جلّي. إنه مثال

لا يُدرك، وذلك مبعث اهتمامي به، لأنه يزوّد المرء بحافز إلى مزيد من التجربة والاكتشاف وراء أي هدف توجد إمكانية لتحصيله. وأنها لمهمة لكل فن أن يعطينا نوعاً من الإدراك لنظام في الحياة، عن طريق فرض نظام عليه. فالرسام يعمل بالاصطفاء والتأليف والتوكيد بين عناصر العالم المرئيّ، والموسيقيّ في عالم الصوت. ويبدو لي أن وراء الانفعالات والدوافع الموجودة في حياتنا الشعورية عندما تتوجه نحو الفعل، والتي يمكن تسميتها وتصنيفها ــ وهذا الجزء من الحياة هو ما يعد المسرح النثري ملائماً للتعبير عنه ــ يوجد هامش ذو امتداد لا حد له للشعور، لا نستطيع الكشف عنه إلاّ خارج زاوية العين، إن صح التعبير، ولا يمكن قط أن يتركز في بؤرة النظر تماماً، وهو الشعور الذي لا نعيه إلاّ ونحن في نوع من الانفصال المؤقت عن الحدث. وهناك كتّاب مسرحيون عظماء ــ مثل إبسن وتشيخوف ــ قاموا في أوقات معينة بأشياء ما كنت لأفترض أن النثر قادر عليها، ولكن يبدو لي، على الرغم من نجاحهم، أنهم كانوا يتعرضون لعقبات في التعبير لدى الكتابة بالنثر. وهذا النطاق الخاص للإحساس يمكن التعبير عنه بالشعر المسرحي في لحظات الحدة الأعظم لهذا الشعر. ففي مثل هذه اللحظات نلامس حدود تلك المشاعر التي لا يستطيع التعبير عنها إلاّ الموسيقا. ونحن لا نستطيع قط أن نضاهي الموسيقا، لأن الوصول إلى شرط الموسيقا سيعني إنعدام الشعر ولا سيما الشعر المسرحي. ومع ذلك فأمام عيني نوع من سراب الكمال في الشعر المسرحي خليق أن يكون تصميماً للفعل البشري وللكلمات البشريّة كأن يقدم في وقت واحد جانبين من النظام المسرحي والموسيقي. ويبدو لي أن شكسبير قد حقق هذا في مشاهد معينة على الأقل ــ حتى في وقت مبكر نوعاً ما، فهناك مشهد الشرفة في «روميو وجولييت» ــ وأن هذا هو ما كان يكافح من أجله في مسرحياته الأخيرة. إن الإيغال في هذا الإتجاه على قدر ما يمكن للمرء أن يمضي فيه، دون فقدان ذلك الاتصال بالعالم اليوميّ العادي الذي لا بدّ للمسرح أن يصل إلى التفاهم معه، يبدو لي أنه هو الهدف الصحيح للشعر المسرحي. ففي النهاية تتمثل وظيفة الفن في فرض نظام معقول على الواقع العادي،

وبذلك يستنبط بعض الإدراك للنظام في الواقع، ليصل بنا إلى حالة صفاء وسكينة ورضىٰ، ثم يدعنا، كما ترك فرجيل دانتي، لنسبق إلى إقليم لا يستطيع فيه ذلك الدليل أن يجدينا نفعاً.

ملاحظة حول «الشعر والمسرح»

كما شرحت في مقدمتي، أُخذت الفقرة التي تحلل المشهد الأول من «هاملت» في هذا المقال، من محاضرة أُلقيت قبل بضع سنوات بجامعة ادينبورج وقد استخرجت من محاضرة ادينبورج ذاتها، الملاحظة التالية حول مشهد الشرفة في «روميو وجولييت»:

في بداية روميو، ما يزال هناك بعض الافتعال
نجمتان من أجمل النجوم في كل السموات
تتضرع إليهما عيناها، وهي في شُغُل،
أن تسطعا في مجالهما، إلى أن يعودا.

إذ يبدو من غير المحتمل أنَّ رجلاً يقف في الأسفل بالحديقة، حتىٰ ولو كان ذلك في ليلة يسطع فيها القمر سطوعاً شديداً، خليق أن يرىٰ عيني السيدة من فوقه تلتمعان ببريق شديد ليبرّر مثل هذه المقارنة. ومع ذلك فإن المرء يعي منذ بداية هذا المشهد أن هناك نمطاً موسيقياً يوشك أن يرد، مدهشاً في نوعه كذلك الموجود في بواكير بيتهوفن. على أن ترتيب الأصوات ــ فجولييت لها ثلاثة أبيات مفردة يليها ثلاثة لروميو وأربعة، وخمسة، يليها كلامها الأطول ــ يُعدُّ جديراً بالتقدير البالغ وفي هذا النمط يشعر المرء أن الصوت الذي يتسنّم القيادة إنما هو صوت جولييت: فقد خُصّص لصوتها العبارة المُهَيْمنة في كل الغناء الثنائي:

إن سخائي كالبحر ، لا تحده حدود
وحبي عميق مثله ، فكلمّا زدتك منه
زاد ما لدّي منه ، لأن كليهما لا حدّ له

وقد أُعطيت لجولييت كلمة السر « برق » التي ترد مرة ثانية في المسرحية ، وهي ذات دلالة على القوة المفاجئة والمتضمنة للكارثة في عاطفتها ، عندما تقول :

ألاّ إنه كالبرق ، الذي يكفّ عن الوجود
قبل أن يستطيع المرء أن يقول « إنها تبرق »

ففي هذا المشهد يحقق شكسبير كمالاً في الشعر ، لم يستطع هو ، ولا أي واحد غيره ، أن يتفوّق عليه كمالاً ــ بالنسبة إلى هذا الغرض الخاص . فقد ولّى الجمود والافتعال والزخرف الشعري الذي كان في شعره المبكّر ، أخيراً ليفسح المجال لتبسيطِ للُغةِ الكلام الطبيعي ، كما أن لغة الحديث هذه ارتفعت مرة ثانية إلى شعر عظيم ، وإلى شعر عظيم يعدُّ مسرحياً في جوهره : ذلك لأن للمشهد بنية يعدُّ كل بيت فيها جزءاً أساسياً منها .

أصوات الشعر الثلاثة (١)

أما الصوت الأول فصوت الشاعر يتحدث إلى نفسه ـــ أو إلى غير أحد . وأما الثاني فصوت الشاعر يخاطب مستمعين ، سواء أكانوا كثرة أم قلة . وأما الثالث فصوت الشاعر عندما يحاول أن يبتكر شخصية مسرحية تتحدث شعراً ، عندما يقول ، لا ما هو خليق أن يقول بشخصه الخاص ، بل * ما يستطيع أن يقوله ضمن حدود الشخصية الواجدة الخيالية التي تخاطب شخصية خيالية أخرى . أما التمييز بين الصوتين الأول والثاني ، أي بين الشاعر متحدثاً إلى نفسه ، والشاعر متحدثاً إلى أناس آخرين ، فيشير إلى مشكلة الاتصال الشعري (٢) ، وأما التمييز بين الشاعر متحدثاً إلى أناس آخرين إمّا بصوته الخاص وإمّا بصوت منتحل ، والشاعر مبتدعاً كلاماً تتحدث به شخصياتٌ خياليةٌ بعضُها إلى بعضٍ ، فيشير إلى مشكلة الفرق

---

(١) المحاضرة السنوية الحادية عشرة لرابطة الكتاب القومي، ألقيت عام ١٩٥٣ ونشرتها لحساب تلك الرابطة دار جامعة كمبردج للنشر.

(٢) Poetic Commumication

هناك ، كما قرأت ، عنصر مسرحي في كثير من آثاري الأولى ومن الجائز أن أكون طمحت من البداية وبصورة لا شعورية إلى المسرح ، أو ، كما يمكن أن يقول النقاد المعادون ، إلى جادة شافتز بوري وبرودواي . وقد انتهيت ، على أية حال ، شيئاً فشيئاً إلى استنتاج مؤداه ، أنه في كتابة الشعر للمسرح يعدُّ كلٌّ من عملية الكتابة ومردودها مختلفين جداً عمّا هما عليه في كتابة الشعر للقراءة أو الإنشاد . فقبل عشرين عاماً كُلِّفت بكتابة مسرحية لمهرجان مسرحي تحمل عنوان « الصخرة » . وقد جاءت الدعوة لكتابة النص لهذا العرض المسرحي ـــ وكانت مناسبته نداء من صندوق لبناء الكنائس في مناطق سكنية جديدة ـــ في لحظة كنت أبدو فيها لنفسي وقد استنفدت مواهبي الشعرية الضئيلة ، ولم يبق لي مزيداً مما يُقال . وأن تكون في مثل هذه اللحظة مكلفاً بكتابة شيء يجب تسليمه ، سواء أكان جيداً أم رديئاً ، في تاريخ معين ، أمر يمكن أن يكون له من الأثر مثل ما لإدارة ذراع محرك بعنف أحياناً من الأثر في ذلك المحرك عندما تكون المدخرة[1] متوقفة عن العمل . وكانت هذه المهمة مشروحة بوضوح : فلم يكن عليَّ إلاّ أن أكتب كلمات الحوار النثري لمشاهد من النمط المهرجاني التاريخي المألوف ، وقد أُعطيت مخططاً لها[2] وكان عليَّ أيضاً أن أقدم عدداً من الفقرات الترتيليّة شعراً ، وقد ترك مضمونها لرغبتي الخاصة ، باستثناء شرط معقول وهو أن كل الجوقات يُتوَقَّع أن تكون لها علاقة بغرض المهرجان المسرحي ، وأن كل جوقة يفترض أن تشغل عدداً محدداً من الدقائق من الوقت المسرحي ، ولكن لدى تنفيذ هذا الجزء الثاني من مهمتي لم يكن هناك شيء يلفت انتباهي إلى الصوت الثالث أو الصوت المسرحي . وكان الصوت الثاني صوت نفسي مخاطباً جمهوراً من المستمعين ـــ بصوت رنّان في الواقع ـــ هو المسموع كأكثر ما يمكن أن يكون تميّزاً .

---

(١) البطارية

(٢) سيناريو

هناك، كما قرأت، عنصر مسرحي في كثير من آثاري الأولى ومن الجائز أن أكون طمحت من البداية وبصورة لا شعورية إلى المسرح، أو، كما يمكن أن يقول النقاد المعادون، إلى جادة شافتز بوري وبرودواي. وقد انتهيت، على أية حال، شيئاً فشيئاً إلى استنتاج مؤداه، أنه في كتابة الشعر للمسرح يعدُّ كلٌّ من عملية الكتابة ومردودها مختلفين جداً عمّا هما عليه في كتابة الشعر للقراءة أو الإنشاد. فقبل عشرين عاماً كُلِّفت بكتابة مسرحية لمهرجان مسرحي تحمل عنوان «الصخرة». وقد جاءت الدعوة لكتابة النص لهذا العرض المسرحي ــ وكانت مناسبته نداء من صندوق لبناء الكنائس في مناطق سكنية جديدة ــ في لحظة كنت أبدو فيها لنفسي وقد استنفدت مواهبي الشعرية الضئيلة، ولم يبق لي مزيداً مما يُقال. وأن تكون في مثل هذه اللحظة مكلفاً بكتابة شيء يجب تسليمه، سواء أكان جيداً أم رديئاً، في تاريخ معين، أمر يمكن أن يكون له من الأثر مثل ما لإدارة ذراع محرك بعنف أحياناً من الأثر في ذلك المحرك عندما تكون المدخرة[1] متوقفة عن العمل. وكانت هذه المهمة مشروحة بوضوح: فلم يكن عليَّ إلاّ أن أكتب كلمات الحوار النثري لمشاهد من النمط المهرجاني التاريخي المألوف، وقد أُعطيت مخططاً لها[2] وكان عليَّ أيضاً أن أقدم عدداً من الفقرات الترتيليّة شعراً، وقد ترك مضمونها لرغبتي الخاصة، باستثناء شرط معقول وهو أن كل الجوقات يُتوَقَّع أن تكون لها علاقة بغرض المهرجان المسرحي، وأن كل جوقة يفترض أن تشغل عدداً محدداً من الدقائق من الوقت المسرحي، ولكن لدى تنفيذ هذا الجزء الثاني من مهمتي لم يكن هناك شيء يلفت انتباهي إلى الصوت الثالث أو الصوت المسرحي. وكان الصوت الثاني صوت نفسي مخاطباً جمهوراً من المستمعين ــ بصوت رنّان في الواقع ــ هو المسموع كأكثر ما يمكن أن يكون تميّزاً.

---

(١) البطارية

(٢) سيناريو

هناك، كما قرأت، عنصر مسرحي في كثير من آثاري الأولى ومن الجائز أن أكون طمحت من البداية وبصورة لا شعورية إلى المسرح، أو، كما يمكن أن يقول النقاد المعادون، إلى جادة شافتز بوري وبرودواي. وقد انتهيت، على أية حال، شيئاً فشيئاً إلى استنتاج مؤداه، أنه في كتابة الشعر للمسرح يعدُّ كلٌّ من عملية الكتابة ومردودها مختلفين جداً عمّا هما عليه في كتابة الشعر للقراءة أو الإنشاد. فقبل عشرين عاماً كُلِّفت بكتابة مسرحية لمهرجان مسرحي تحمل عنوان «الصخرة». وقد جاءت الدعوة لكتابة النص لهذا العرض المسرحي ـــ وكانت مناسبته نداء من صندوق لبناء الكنائس في مناطق سكنية جديدة ـــ في لحظة كنت أبدو فيها لنفسي وقد استنفدت مواهبي الشعرية الضئيلة، ولم يبق لي مزيداً مما يُقال. وأن تكون في مثل هذه اللحظة مكلفاً بكتابة شيء يجب تسليمه، سواء أكان جيداً أم رديئاً، في تاريخ معين، أمر يمكن أن يكون له من الأثر مثل ما لإدارة ذراع محرك بعنف أحياناً من الأثر في ذلك المحرك عندما تكون المدخرة[1] متوقفة عن العمل. وكانت هذه المهمة مشروحة بوضوح: فلم يكن عليَّ إلاّ أن أكتب كلمات الحوار النثري لمشاهد من النمط المهرجاني التاريخي المألوف، وقد أُعطيت مخططاً لها[2] وكان عليَّ أيضاً أن أقدم عدداً من الفقرات الترتيليّة شعراً، وقد ترك مضمونها لرغبتي الخاصة، باستثناء شرط معقول وهو أن كل الجوقات يُتوقّع أن تكون لها علاقة بغرض المهرجان المسرحي، وأن كل جوقة يفترض أن تشغل عدداً محدداً من الدقائق من الوقت المسرحي، ولكن لدى تنفيذ هذا الجزء الثاني من مهمتي لم يكن هناك شيء يلفت انتباهي إلى الصوت الثالث أو الصوت المسرحي. وكان الصوت الثاني صوت نفسي مخاطباً جمهوراً من المستمعين ـــ بصوت رنّان في الواقع ـــ هو المسموع كأكثر ما يمكن أن يكون تميّزاً.

---

(١) البطارية

(٢) سيناريو

وبصرف النظر عن الحقيقة الواضحة، وهي آن الكتابة بناءً على طلب ليست مماثلة للكتابة من أجل إرضاء النفس، فقد تعلت فقط أن الشعر الذي ينشد من قبل جوقة ينبغي أن يكون مختلفاً عن الشعر الذي ينشده شخص واحد ــ وأنه كما زاد ما لديك من الأصوات في جوقتك وجب أن تكون المفردات وبنية الجملة ومضمون أبياتك أكثر بساطة ومباشرة. ولم تكن هذه الجوقة في مسرحية «الصخرة» صوتاً مسرحياً، وعلى الرغم من أن سطوراً كثيرة تم توزيعها فقد كانت الشخصيات غير متميزة تميزاً فردياً، وكان أعضاؤها يتحدثون **بالنيابة عني** غير متفوهين بالكلمات التي تمثل بالفعل أي شخصية من شخصياتهم الخاصة المفترضة.

على أن الجوقة في مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية» تمثل بالفعل فيما أعتقد بعض التقدم في التطور المسرحي، وأقصد بذلك أنني وضعت لنفسي مهمة كتابة سطور، لا لجوقة غير محددة الاسم، بل لجوقة من نساء كنتر بري. وكان عليَّ أن أبذل بعض الجهد لألائم نفسي مع هؤلاء النسوة بدلاً من مجرد مطابقتهن مع نفسي. أما الحوار في المسرحية فقد كان في العقدة عائقاً (من وجهة النظر الخاصة بتربيتي المسرحية) يتمثل في تقديم شخصية مسيطرة واحدة فحسب، وما يوجد من صراع مسرحي يحدث ضمن عقل تلك الشخصية. أما الصوت الثالث، أو الصوت المسرحي فلم يصل إلى سمعي إلى أن اقتحمت أوّلاً مشكلة تقديم شخصيتين (أو أكثر) في نوع ما من الصراع أو سوء التفاهم أو محاولة فهم كل منهم للآخر، وهي شخصيات كان عليَّ أن أحاول أن أُطابق نفسي معها أثناء كتابة الكلمات له، أوّلها، ليتحدثا بها. وقد تتذكرون أن السيدة كلوبنز، في المحاكمة الخاصة بقضية بارديل ضد بيكويك، شهدت بأن «الأصوات كانت عالية جداً، يا سيدي، وكانت تفرض نفسها على أُذنيّ». وقال ضابط المحكمة بوزفوز: «حسناً أيتها السيدة كلوبنز. ولكنك لم تكوني تصغين، وإنما سمعت الأصوات». وكان الوقت عام ١٩٣٨ م، عندما بدأ الصوت الثالث يفرض نفسه على أُذني.

وعند هذه النقطة أستطيع أن أتخيل القارىء وهو يغمغم قائلاً: «أنا على يقين أنه

قال هذا من قبل» وسوف أعين الذاكرة بذكر المرجع ففي محاضرة حول «الشعر والمسرح» ألقيت من قبل ثلاث سنوات بالضبط ونشرت بعد ذلك، قلت: «في كتابة الشعر الآخر (أي الشعر غير المسرحي) أعتقد أن الكاتب يكتب بحدود صوته الخاص، إن صح التعبير، والطريقة التي يبدو بها عندما تقرأه لنفسك هي المحكّ. ذلك لأنها نفسك التي تتحدث. أما مسألة الاتصال، أي ما سوف يخرج به القارىء منه، فليس لها شأن كبير ...».

إن هناك بعض الفوضىٰ في الضمائر في هذه الفقرة، ولكني أعتقد أن المعنىٰ واضح، ووضوح اللمحة الخاطفة من شيء جليّ. وفي ذلك المسرح لم أُلاحظ إلاّ الفرق بين حديث المرء إلى نفسه، وحديثه بالنيابة عن شخصية خيالية، ثم انتقلت إلى تأملات أُخرىٰ حول طبيعة المسرح الشعري. وكنت قد أخذت أعي الفرق بين الصوتين الأوّل والثالث، ولكني لم ألق بالاً إلى الصوت الثاني الذي سأقول المزيد عنه الآن. وأنا الآن أُحاول أن أتغلغل إلى مدىٰ أبعد قليلاً في المشكلة. وكذلك فأنا أُريد، قبل المضي في دراسة الأصوات الأُخرىٰ، أن أتتبّع لحظات قلائل تعقيدات الصوت الثالث.

ففي مسرحية شعرية ربما سيكون عليك أن تجد الكلمات اللازمة لعدة شخصيات تختلف كل منهما عن الأُخرىٰ في الخلفية والطبع والتربية والذكاء. وأنت لا تستطيع أن تحتمل مطابقة إحدىٰ هذه الشخصيات مع نفسك وتعطيها (أو تعطيه) كل «الشعر» لينطبق به. فالشعر (وأنا أقصد اللغة في تلك اللحظات المسرحية عندما تبلغ درجة الإرهاف) يجب أن يُوزَّع توزيعاً يتسّع بالقدر الذي يسمح به التشخيص. وكل شخصية من شخصياتك، عندما يكون لديها كلمات تنطقها، مما يعد شعراً لا مجرد نظم، يجب أن تعطىٰ سطوراً ملائمة لذاتها. وعندما يأتي الشعر يجب ألاّ تحدث الشخصيات على المسرح انطباعاً مؤدّاه أنها مجرد ناطق بلسان المؤلف. ومن هنا يتحدد مجال الكاتب بنوع الشعر ودرجة الإرهاف التي يمكن أن تعود، بصورة مقبولة، على كل شخصية في مسرحيته. وهذه الأبيات من

الشعر يجب أيضاً أن تبرّر نفسها بتطويرها للموقف الذي يتم النطق بها فيه . وحتىٰ إذا كان انطلاق شعر رائع مناسباً بدرجة كافية للشخصية التي خصّص لها فيجب أيضاً أن يقنعنا بأنه ضروري للحدث ، وبأنه يساعد على استخلاص أقصىٰ حدّة انفعالية من الموقف . وقد يرتكب الشاعر الذي يكتب للمسرح ، كما رأيت ، خطأين : تخصيصه لشخصية أبياتاً من الشعر غير مناسبة لأن تنشدها تلك الشخصية ، وتخصيصه أبياتاً تعجز ، مهما كانت ملائمة للشخصية ، عن دفع الحدث المسرحي إلى الأمام . فهناك ، عند بعض الكتّاب المسرحيين من الدرجة الثانية في عهد اليزابيت فقرات من الشعر الرائع تعدّ من كلا الاعتبارين واردة في غير محلها ، وهي تبلغ من الجمال ما يكفي ليحفظ المسرحية إلى الأبد من حيث كونها أدباً ، ولكنها مع ذلك تبلغ من عدم الملاءمة ما يمنع المسرحية أن تكون أثراً مسرحياً ممتازاً . وأشهر الأمثلة ما يرد في مسرحية مارلو « تيمورلنك »(١) .

كيف عالج الشعراء المسرحيون العظماء جداً ــ يوفوكل أو شكسبير أوراسين ــ هذه الصعوبة؟ هذه بالطبع مشكلة تتصل بكل القَصص التخيّلي ــ من روايات ومسرحيات نثرية ــ الذي يمكن أن يُقال عن الشخصيات فيه أنها تعيش . وأنا لا أستطيع أن أرىٰ بنفسي ، أي طريقة تجعل الشخصية تعيش إلاّ بأن يكون لديّ تعاطف عميق مع تلك الشخصية . ومن الناحية المثالية ، فإن الكاتب المسرحي الذي لديه في العادة شخصيات يُعالجها أقل بكثير من الروائي ، والذي لا يملك إلاّ ساعتين أو نحو ذلك من الحياة ليتيحها لها ، ينبغي له أن يتعاطف بصورة عميقة مع كل شخصياته : غير أن تلك خطة مثالية ، لأن عقدة المسرحية ، حتىٰ ولو كانت مجموعة الممثلين فيها قليلة جداً ، قد تقتضي وجود واحدة أو أكثر من الشخصيات التي لا نأبه لواقعها ، بصرف النظر عن اسهامها في الحدث . وإني لأتساءل . على أية

---

(١) Tam bir laine

حال ، أيمكن أن نضفي صفة الواقعية بصورة كاملة على شخصية نذلة كل النذالة ـــ شخصية لا يستطيع أن يشعر نحوها الكاتب ولا أي امرىء غيره بأي شيء سوى النفور ؟ إننا نحتاج إلى مزيج من الضعف مع فضيلة البطولة أو النذالة الشيطانية لنجعل الشخصيات معقولة . فياجو يخيفني أكثر من ريتشارد الثالث . ولست متأكداً أن باردلليس في مسرحية « الأمور بخواتيمها »[١] لا يزعجني أكثر من ياجو (وأنا متأكد تماماً أن روزا موند فينسي . في مسرحية « الزحف الأوسط »[٢] تخيفني أكثر بكثير من جونيريل أوريغان) . ويبدو لي أن ما يحدث عندما يبتدع كاتب شخصية حيوية إنما هو نوع من الأخذ والعطاء . فالكاتب يمكن أن يضع في تلك الشخصية ، إلى جانب صفاتها الأخرى ، بعضاً من سماته الخاصة ، بعض القوة أو الضعف ، بعض الميل إلى العنف أو إلى التردّد ، وحتى بعض الغرابة في الأطوار ، تلك الغرابة التي وجدها في نفسه ، وهي شيء ربما لم يتبيّنه قط في حياته الخاصة ، شيء قد لا يكون أولئك المطلعون أفضل الاطلاع على علم به ، شيء لا يقتصر على انتقال إلى شخصيات مع الطبع ذاته ، والعمر ذاته ، وعلى أدنى اعتبار ، من الجنس ذاته ، إنه شيء من نفسه يضفيه المؤلف على شخصية ويمكن أن يكون هو الجرثومة التي تنطلق منها حياة تلك الشخصية . ومن الناحية الأخرى ، فإن الشخصية التي تنجح في إثارة اهتمام مؤلفها قد تستخرج من المؤلف طاقات كامنة في كيانه الخاص وأنا أعتقد أن الكاتب يضفي شيئاً من نفسه على شخصياته ، ولكني أعتقد أيضاً أنه يتأثر بالشخصيات التي يبتدعها . وأنه لمن السهل جداً أن يغيب المرء في لحظة ذهول تأمّلي يتصل بالعملية التي تصبح بها الشخصية الخيالية واقعية بالقياس إلينا مثل البشر الذين عرفناهم . ولقد أوغلت في هذه الحالة من الشرود لمجرد الإشارة إلى

---

(١) All's well the ends well

(٢) Middlemerch

الصعوبات والقيود والافتتان بالنسبة لشاعر أَلِفَ كِتابة الشعر بشخصه الخاص، وهي تتصل بمشكلة جعل شخصيات خيالية تتحدث عن شعراً، وبالفرق أو الهوّة القائمة، بين الكتابة باسم الصوت الأول والكتابة باسم الصوت الثالث.

على أن الخصوصية في صوتي الثالث. صوت المسرح الشعري، تبرز بطريقة أُخرىٰ، بمقارنتها مع صوت الشاعر في الشعر غير المسرحي الذي يتضمن عناصر مسرحية فيه ــ وبصورة جلية في الحوار المسرحي الأُحادي[1] وقد خاطب براوننغ نفسه، في لحظة غير متزنة، قائلاً: «روبرت براوننغ، يا كاتب المسرحيات» وكم منا من قرأ مسرحية لبراوننغ أكثر من مرة، وإذا قرأناها أكثر من مرة فهل كان باعثنا توقع المتعة؟ وأية شخصية، في مسرحية لبراوننغ، تظل حيّة في أذهاننا؟ ومن الناحية الأُخرىٰ، من يستطيع أن ينسىٰ فرا ليّبوليبي أو أندريا ديل سارتو، أو الأُسقف بلوجرام، أو الأُسقف الآخر الذي أوصىٰ بقبر له؟ وسيبدو، دون مزيد من البحث، من تمكن براوننغ من الحوار الأُحادي المسرحي وإنجازه المتواضع جداً في المسرح، أن الصيغتين لا بدّ أن تكونا مختلفتين. فهل يمكن أن يكون هناك صوت آخر فاتني سماعه، صوت الشاعر المسرحي الذي يُمارس مواهبه المسرحية على أفضل وجه خارج المسرح؟ وما من شك في أنه إذا كان أي شعر، سوىٰ الشعر المسرحي، يستحق أن يوسم بسمة «المسرحيّ» فذلك هو شعر براوننغ[2].

وفي المسرحية، يجب أن يكون للكاتب، كما قلت، ولاءات موزّعة. فلا بدّ له أن يتعاطف مع شخصيات قد لا يتعاطف بعضها مع بعض بأية طريقة ولا بدّ له أن يوزع «الشعر» بالقدر الذي تسمح به حدود كل شخصية خيالية. وهذه الضرورة

---

(١) Monalague

(٢) روبرت براونغ، كاتب مسرحي انكليزي (١٨١٢ ــ ١٨٨٩) يمتاز بالبراغة اللغوية وعمق التحليل النفسي.

«المترجم»

لتقسيم الشعر تتضمن بعض التغيير في أُسلوب الشعر وفقاً للشخصية التي يعطىٰ لها ، كما أن حقيقة أن عدداً من الشخصيات في المسرحية لها حقوق على الكاتب ، تتصل بنصيبها في الكلام الشعري ، ترغمه على أن يحاول أن يستخرج الشعر من الشخصية ، بدلاً من أن يفرض شعره عليها . أما في الحوار الأُحادي المسرحي فليس لدينا مانع كهذا ذلك أن احتمال مطابقة الكاتب للشخصية مع نفسه يعادل بالضبط احتمال مطابقة نفسه مع الشخصية . وذلك لغياب المانع الذي سيمنعه من فعل ذلك ــ نفسه مع الشخصية . وذلك لغياب المانع الذي سيمنعه من فعل ذلك ــ وهذا المانع هو ضرورة مطابقة نفسه مع أية شخصية أُخرىٰ تجيب الشخصية الأُولىٰ . وفي الحقيقة ، إن ما نسمعه عادة في الحوار الأُحادي المسرحي هو صوت الشاعر الذي تزيّا بزيّ أية شخصية تاريخية واتخذ لذلك المساحيق[1] أو بزيّ شخصية من الخيال . ويجب أن نتبيّن شخصيته في صورة فرد ، أو على الأقل من حيث كونها أنموذجاً ــ قبل أن يبدأ بالحديث . وإذا كان الشاعر يتحدث بدور شخصية تاريخية ، كما يحدث مراراً عند براوننغ ، مثل ليتبو ليبي ، أو بدور شخصية خيالية معروفة ، مثل كاليبان ، فإنما يكون قد استحوذ على تلك الشخصية . والفرق أكثر ما يكون وضوحاً في (كاليبان حول سيتيبوس)[2] . ففي «العاصفة» يعتبر كاليبان هو الذي يتكلم ، أما في (كاليبان في سيتيبوس) فإن صوت براوننغ هو الذي نسمعه ، أي أن براوننغ يتحدث بصوت عالٍ من خلال كاليبان . وكان أعظم تلاميذ براوننغ ، السيد عزرا باوند ، هو الذي تبنىٰ مصطلح القناع (Persona) للدلالة على شخصيات تاريخية عديدة يتحدث هو من خلالها : والمصطلح صائب .

وأنا أيضاً أُغامر بالتعميم الذي قد يكون في الواقع شاملاً إلى درجة مفرطة ، وهو

---

(١) المكياج

(٢) Califan upon setebos

أن الحوار الأُحادي المسرحي لا يمكن أن يُبدع شخصية. ذلك لأن الشخصية لا يمكن أن يتم إبداعها وجعلها واقعية إلاّ في حدث، في اتصال بين أُناس متخيَّلين وليس أمراً خارجاً عن الموضوع أن الحوار الأُحادي المسرحي، عندما لا يكون موضوعاً على لسان أية شخصية معروفة من قبل لدىٰ القارىء ــ من التاريخ أم من الخيال ــ فمن المحتمل أن نسأل: من كان الأصل؟ فقد كان الناس على الدوام مضطرين إلى التساؤل حول الأسقف بلو جرام: إلى أي مدىٰ كان يقصد بهذا أن يكون صورة للكاردينال مانِنغ أو أي كاهن آخر؟ إن الشاعر الذي يتحدث، كما يفعل براوننغ في صوته الخاص، لا يستطيع أن يبعث الحياة في شخصية، وإنما يستطيع أن يُحاكي شخصية معروفة من قبله فحسب، أو لا تكمن نقطة المحاكاة في التعرّف على الشخص الذي يجري تقليده، وفي عدم اكتمال الوهم؟ إنه لا بدّ لنا أن نعيَ أن المقلِّد والشخص المقلَّد إنسانان مختلفان: فإذا تم انخداعنا بالفعل أصبحت المحاكاة تمثيلاً لشخصية ما، وعندما نصغي إلى مسرحية لشكسبير فإننا لا نصغي إلى شكسبير، بل إلى شخصياته، وعندما نقرأ حواراً أُحادياً مسرحياً لبراوننغ لا نستطيع أن نفترض أننا نصغي إلى أي صوت آخر سوىٰ صوت براوننغ نفسه.

وإذاً فمن المؤكد، في الحوار الأُحادي المسرحي، أن الصوت الثاني، صوت الشاعر متحدثاً إلى أُناس آخرين، هو السائد. ومجرد حقيقة أنه يقوم بدور، وأنه يتحدث من خلال قناع، يوحي بوجود مستمعين. فلماذا ينبغي لرجل أن يرتدي ملابس تنكرّية وقناعاً لمجرد أن يتحدث إلى نفسه؟ إن الصوت الثاني هو في الحقيقة الصوت الذي يكون سماعه في الشعر غير المسرحي هو الأكثر تكراراً ووضوحاً: في كل الشعر، بلا شك، من الشعر الذي له غرض اجتماعي واعٍ ــ إلى الشعر الذي يُراد به أن يمتع أو أن يعلّم، فالشعر الذي يروي قصة، والشعر الذي يعظ أو يُشير إلى مغزىٰ ما، أو الشعر الساخر الذي يُعد نوعاً من الوعظ، فما عسىٰ أن يكون للقصة من معنىٰ دون مستمعين، أو للموعظة من معنىٰ دون جماعة من المصلين؟ إن صوت الشاعر مخاطباً أُناساً آخرين هو الصوت السائد في الملحمة، على الرغم من

أنه ليس بالصوت الوحيد، فعند هومير، مثلاً، يُسمع الصوت المسرحي هناك أيضاً من حين إلى آخر. فهناك لحظات نسمع فيها، لاهومير يخبرنا بما قال أحد الأبطال، بل صوت البطل نفسه. أما **الكوميديا الإلهية** فليست ملحمة بالمعنى الدقيق، وإنما نسمع هنا أيضاً رجالاً ونساءً يتحدثون إلينا. وليست لدينا أسباب تحملنا على افتراض أن تعاطف ميلتون مع الشيطان كان من الشمول بحيث يدمغه بدمغة حزب الشيطان. ولكن الملحمة هي من الناحية الجوهرية قصة تُروى لمستمعين، على حين أن المسرحية حدث يعرض لمستمعين.

والآن، ماذا عن شعر الصوت الأول ــ ذلك الذي لا يُعد في المقام الأول محاولة للاتصال بأي امرىء على الإطلاق؟

ويجب أن أورد نقطة مفادها أن هذا الشعر ليس بالضرورة هو ما نسميه تسمية مائعة هي «الشعر الغنائي». فمصطلح «غنائي» لا يعتبر مُرْضياً في حد ذاته. فنحن نفكر أولاً بالشعر الذي يقصد به إلى الغناء من أغاني كامبيون وشكسبير وبيرنز، إلى ملحنات و. س. جيلبرت، أو كلمات أحدث القصائد الموزونة الموسيقة. غير أننا نطبقه أيضاً على الشعر الذي لم نقصد به قطّ إلى التلحين الموسيقي أو الذي تنصرف أذهاننا عن موسيقاه: فنحن نتكلم عن «الشعر الغنائي» للشعراء الميتافيزيقيين، (فوهان)[1]، و (مارفل)، وكذلك (دون) و (هربرت). على أن تعريف «الغنائي» ذاته في قاموس اكسفورد، يُشير إلى أن الكلمة لا يمكن تعريفها بصورة مُرْضية:

غنائي: الآن، اسم لقصائد قصيرة تقسم عادة إلى مقاطع شعرية أو فقرات. وتعبر بصورة مباشرة عن أفكار الشاعر الخاصة وعواطفه.

---

(١) فوهان W.R Vawghan (١٨٧٢ ــ ١٩٥٨) ،لندن، ملحن بارز، اهتم بالأغاني الشعبية .

فكم يجب أن تبلغ القصيدة من القصر لتُسمىٰ « غنائية » ؟ ثم إن توكيد الإيجاز ، والإشارة إلى التقسيم إلى مقاطع ، يبدوان متخلفين عن ارتباط الصوت بالموسيقا ، ولكن ليس هناك علاقة ضرورية بين الإيجاز والتعبير عن أفكار الشاعر الخاصة ومشاعره ، وإليك هاتين القصيدتين : « تعالَ إلى هذه الرمال الصفر » أو « اصبغ ، اصبغ ، إلى القُبُّرة » انهما غنائيان ـــ أليس كذلك ـــ ولكن أي معنىٰ يكمن في القول إنهما تعبران بصورة مباشرة عن أفكار الشاعر الخاصة ومشاعره ؟ فقصيدة « غرور المآرب البشرية » و « القرية المهجورة » كلتاهما يظهر أنهما تعبران عن أفكار الشاعر الخاصة ومشاعره . ولكن هل نفكر قط في مثل هذه القصائد على أنها « غنائية » ؟ فهما ليستا على اليقين ، قصيرتين ، وفيما بينهما ، كل القصائد التي ذكرت يبدو أنها تقصّر عن صفات القصائد الغنائية كما قصّر السيد دادي لونجليجز والسيد فلوبي فلاي عن تحقيق صفات رجال الحاشية :

لا يستطيع أحدهما الذهاب إلى المحكمة
لأن ساقيه قصيرتان
ولا يستطيع الآخر أن يغنيّ أُغنية
لأن ساقيه طويلتان .

ومن الواضح أن الغنائي بمعنىٰ قصيدة « تعبر بصورة مباشرة عن أفكار الشاعر ومشاعره » هو الذي يتعلّق بصوتي الأول ، وليس بذلك المعنىٰ الذي لا علاقة له البتة بالموضوع وهو المعنىٰ المتمثل في قصيدة قصيرة يُراد بها أن تُلَحَّن ـــ إنه صوت الشاعر متحدثاً إلى نفسه ـــ أو إلى غير أحد . وإنما بهذا المعنىٰ يفكر الشاعر الألماني (جو تفريد بِنْ) ، في محاضرة ممتعة جداً عنوانها : مشكلات الشعر الغنائي ، بالغنائي على أنه شعر الصوت الأول . وإني لأُحس إحساس المستيْقن أنه يدخل ، ضمن هذا الغنائي ، قصائد مثل مراثي ريلكه الثنائية وقصيدة فاليري « آلهة القدر الشابة »[١]

---

(١) La jeune parque

وإذا فينبغي لي أن أُفضل أن أقول « الشعر التأمّلي » حيثما يتحدث هو عن « الشعر الغنائي » .

وفي هذه المحاضرة يتساءل السيد بِنْ قائلاً : بماذا يبدأ كاتب مثل هذه القصيدة التي لا يتجه فيها بالخطاب إلى أحد؟ إنه يقول : هناك أولاً جنين خامل أو جرثومة إبداعيّة ، ومن الناحية الأُخرىٰ ، فهناك لغة تحت تصرف الشاعر وهي مصادر الكلمات ، وعنده شيء يتولّد فيه ، ويجب عليه أن يجد له الكلمات ، ولكنه لا يعرف الكلمات التي يريدها إلاّ بعد أن يكون قد وجد الكلمات . إنه لا يستطيع أن يحدد ماهية هذا الجنين إلاّ بعد أن يكون قد تحوّل إلى ترتيب للكلمات المناسبة في النظام الملائم . وعندما تكون لديك الكلمات من أجل هذا الترتيب ، فإنما يكون « الشيء » الذي كان لا بدّ من العثور على الكلمات من أجله ، قد اختفىٰ وحلت محله قصيدة . إن ما تنطلق منه ليس شيئاً محدداً بحكم كونه انفعالاً بأي معنىٰ عاديّ ، ويبقىٰ من المؤكد بدرجة أكبر أنها ليست بفكرة ، إنها ــ إذا أردنا أن نقتبس بيتين لِـ (بيدوز) قيلا في معنىٰ مختلف ــ :

طفل غير ذي جسد ، مفعم بالحياة في الظلام
يصيح بصوت كنقنقة الضفادع : ماذا يُراد بي أن أكون ؟

وإني لأُوافق على ما يقول جوتفريد بِنْ ، وسوف أمضي أبعد من ذلك . ففي القصيدة التي ليست بالتعليمية ولا بالقصصية ، والتي لا يدفعها أي غرض اجتماعي آخر ، يمكن أن يكون الشاعر معنيّاً بمجرد التعبير عن هذا الدافع الغامض شعراً ــ مستعملاً كل مصادره من الكلمات بتاريخها وما فيها من تضمين ، وموسيقاها . وهو لا يعرف ما يجب عليه أن يقول إلاّ بعد أن يكون قد قاله ، وفي جهده من أجل قوله لا يكون معنيّاً بأن يجعل الآخرين يفهمون أي شيء . إنه لا يأبه ، في هذه المرحلة ، للآخرين على الإطلاق ، وإنما يُعنىٰ بالعثور على الكلمات الصحيحة فحسب ، أو ، على أي حال ، الكلمات الأقل خطأً ، وليس يهمه أن يُصغي إليها أي شخص أو لا يُصغي إليها ، وأن يفهمها أي شخص سواه إذا ما أصغىٰ إليها ، وإنما

هو امرؤ ينوء بعبء لا بدّ له أن يتمخّض عنه ليصل إلى التفريج . أو أنه ، إذا أردنا التعبير بصورة أُخرىٰ ، امرؤ ينتابه شيطان ، شيطان يشعر أنه لا حول له إزاءه لأن هذا الشيطان لا وجه له ، في تجلّيه الأول ، ولا اسم له ولا شيء ، وإنما الكلمات ، والقصيدة ، التي يصوغها هي نوع من أشكال الرُقْيَة لهذا الشيطان . وبكلمات أُخرىٰ ، مرة ثانية ، فهو يتجشّم كل تلك المشقة ، لا لكي يتصل بأي إنسان ، بل ليحصل على راحة من الازعاج الحاد ، وعندما تنتظم الكلمات أخيراً بالطريقة الصحيحة ، أو بما يُصادف أن يقبل به على أنه الترتيب الأفضل الذي يمكن أن يعثر عليه ، فقد يُعاني من لحظة إنهاك ، وخمود ، وتحلّل من الواجب ، ومن شيء قريب جداً من العدمية لا يمكن وصفه بحد ذاته . وعندئذ يستطيع أن يقول للقصيدة : أغربي عني ! وابتغي لنفسك مكاناً في كتاب — ولا تنتظري مني أي اهتمام بك بعد الآن .

ولست أعتقد أن علاقة القصيدة بأصلها يمكن استقصاؤها بأكثر من هذا الوضوح . وفي وسعك أن تقرأ مقالات بول فاليري الذي درس أساليب عمل عقله الخاص في تأليف قصيدة بصورة أكثر دأباً ومثابرة مما فعل أي شاعر آخر . ولكن لو أنك حاولت أن تشرح قصيدة ، سواء على أساس ما يحاول الشعراء أن يقولوا لنا ، أم بالبحث في سيرة الكاتب ، وسواء اعتمدت على وسائل عالم النفس أم لم تفعل ، فقد تزداد شيئاً فشيئاً ، ابتعاداً عن القصيدة دون الوصول إلى أية غاية أُخرىٰ . إن محاولة شرح قصيدة بالرجوع بها إلى أُصولها سيصرف الانتباه عن القصيدة ليوجهه نحو شيء آخر يُعدّ بالشكل الذي يمكن به فهمه من قبل الناقد والقراء ، شيئاً لا علاقة له بالقصيدة ولا يلقي ضوءاً عليها . ولست أُريد منك أن تحسب أني أُحاول أن أجعل كتابة القصيدة أكثر إلغازاً مما هي عليه . إن ما أقوم بإثباته هو أن الجهد الأول للشاعر ينبغي أن يكون تحقيق الوضوح لنفسه ليحمل نفسه على الاطمئنان إلى أن القصيدة هي المردود الملائم للعملية التي جرت . وأكثر أشكال الغموض منافاةً للبراعة هو ذلك الشكل الذي لم يكن الشاعر فيه قادراً على أن يعبر عن نفسه لنفسه . ونجد أكثر الأشكال زيفاً وادعاءً عندما يحاول الشاعر أن يقنع نفسه بأن لديه

شيئاً يقوله حين لا يكون لديه شيء.

لقد كنت حتى الآن أتحدث، ابتغاءً للتبسيط، عن الأصوات الثلاثة وكأنها أصوات يستبعد كل منها الأخرى بصورة متبادلة، وكأن الشاعر في أية قصيدة خاصة، كان يتحدث إما إلى نفسه، وإما إلى الآخرين، وكأن أياً من الصوتين الأولين لم يكن مسموعاً في الشعر المسرحي الجيد. وتلك هي في الواقع، النتيجة التي يبدو أن حجة السيد (بِنْ) تقوده إليها: فهو يتحدث وكأن شعر الصوت الأول ـــ الذي يعدّه، فوق ذلك، بصورة إجمالية، تطوّراً يرجع إلى عصرنا الخاص ـــ كان نوعاً من الشعر مختلفاً اختلافاً كلياً عن شعر الشاعر الذي يخاطب المستمعين. ولكن الصوتين عندي يوجدان معاً في أكثر الأحيان. وأنا أقصد الصوتين الأول والثاني، في الشعر * غير المسرحي، كما يوجد كلاهما مصحوبين بالصوت الثالث في الشعر المسرحي أيضاً. وعلى الرغم من أن كاتب القصيدة، كما أثبتُّ، يمكن أن يكون كتبها دونما تفكير بمستمعين، فسوف يريد أيضاً أن يعرف ما عسى أن تقول القصيدة، التي أرضته، للآخرين. فهناك، قبل كل شيء، أولئك الأصدقاء القلائل الذين قد يرغب في إخضاعها لنقدهم قبل أن يعتبرها مكتملة. ويمكن أن يكون لهؤلاء عون كبير، في اقتراح كلمة أو جملة لم يكن الكاتب قادراً على العثور عليها بنفسه، على الرغم من أن خدمتهم الأعظم ربما كانت في أن يقولوا ببساطة «هذه الفقرة لا تستقيم» ـــ وبذلك يؤكدون شبهة كان الكاتب يحبسها عن الدخول في مجال وعيه الخاص. ولكنني لا أفكر، في المقام الأول، بالأصدقاء القلائل الحُصنّاء الذين يقدر الكاتب رأيهم، وإنما أفكر بالمستمعين الأكثر عدداً والمجهولين ـــ أولئك الذين لا يعني اسمُ الكاتب بالقياس إليهم إلاّ قصيدته التي قرؤوها. إن التسليم النهائي، إن صح التعبير، للقصيدة إلى مستمعين مجهولين، ولما سوف يصنع المستمعون بها، يبدو لي أنه هو اكتمال العملية التي بُدىء بها في عزلة ودونما تفكير بالمستمعين، أعني العملية الطويلة للتمخّض عن القصيدة، لأنها تشير إلى الانفصال النهائي للقصيدة عن الكاتب. فلندع الكاتب، عند هذه النقطة، يستريح

في سلام.

لقد كان هذا كله عن القصيدة التي هي في المقام الأول قصيدة الصوت الأول. وأعتقد أن في كل قصيدة، من قصيدة التأمل الخاص إلى الملحمة أو المسرحية، أكثر من صوت واحد يُسْمع. وإذا لم يتحدث الكاتب إلى نفسه مطلقاً، فإن النتيجة لن تكون شعراً، على الرغم من أنها قد تكون بلاغة رائعة، وإن جزءاً من استمتاعنا بالشعر العظيم يتمثل في الاستمتاع **باستراق السمع** لكلمات غير موجهة إلينا. ولكن لو كانت القصيدة للكاتب وحده دون سواه لكانت قصيدة بلغة خاصة مجهولة. وإن قصيدة لم تكن قصيدة إلاّ لكاتبها ما كان لها أن تكون قصيدة على الإطلاق ★ وفي المسرح الشعري، أميل إلى الاعتقاد بأن كل الأصوات الثلاثة.

يمكن سماعها. فهناك أولاً صوت كل شخصية ـــ هو صوت فردي يختلف عن صوت أي شخصية أُخرىٰ: بحيث نستطيع أن نقول عن كل تَلَفُّظ إنه ما كان ليصدر إلاّ عن تلك الشخصية. ويمكن أن يوجد من حين إلى آخر، وربما عندما نلاحظ ذلك في أدنىٰ حال، صوتي الكاتب والشخصية منسجمين، يقولان شيئاً ملائماً للشخصية، ولكنه شيء يمكن للكاتب أيضاً أن يقوله بنفسه، على الرغم من أن الكلمات قد لا يكون لها المعنىٰ ذاته بالقياس إلى كليهما. وهذا يمكن أن يكون شيئاً مختلفاً جداً عن المحاكاة اللفظية الصوتية[1] التي تجعل الشخصية مجرد لسان لأفكار الكاتب وعواطفه.

غداً، وغداً، وغداً..

أوليس في الصدمة والمفاجأة الخالدتين الكامنتين في هذه الأبيات المكرّرة دليل على أن شكسبير ومكبث يلفظان الكلمات في انسجام، على الرغم من أن ذلك قد

---

(١) Ventriloquism (تكلم الشخصية المسرحية بلسان الكاتب وعواطفه) «المترجم»

يكون بمعنى مختلف نوعاً ما؟

وأخيراً فهناك الأبيات الموجودة في مسرحيات لأحد كتّاب المسرح الشعري الفطاحل، والتي نسمع فيها صوتاً يظل أكبر بعداً عن التشخّص من كل من الصوتين العائدين إمّا إلى الشخصية وإمّا إلى الكاتب.

النضج كل شيء
أو الشيء الذي أكونه، ببساطة
سيجعلني أحيا.

وأود الآن أن أعود لحظة إلى جو تفريد بِنْ **ومادته الخارقة المجهولة المظلمة** — ويمكن أن نقول: الأخطبوط أو الملاك الذي يصارعه الشاعر، وأُشير إلى أن بين الأنواع الثلاثة من الشعر التي تتصل بها أصواتي الثلاثة يوجد فرق معين في العملية. ففي القصيدة التي يسود فيها الصوت الأول، وهو صوت الشاعر متحدثاً إلى نفسه، تميل «المادة الخارقة» إلى ابتداع صيغتها الخاصة، وسوف تكون الصيغة النهائية بدرجة أكبر أو أقل، هي الصيغة لتلك القصيدة الواحدة، لا لأية قصيدة أُخرى. ومن الأمور المضلّلة، بالطبع، أن نتحدث عن المادة على أنها تبتدع صورتها الخاصة أو تفرضها. فما يحدث إنما هو تطوّر متزامن للصورة والمادة، لأن الصورة تؤثر على المادة في كل مرحلة، وربما كان كل ما تفعله المادة هو أن تكرّر قولها: ليس هذا! ليس هذا!» في وجه كل محاولة غير ناجحة من محاولات تنظيم الصورة، وأخيراً فإن المادة تكتسب هويّتها عن طريق صورتها. ولكن في شعر الصوت الثاني وشعر الصوت الثالث تكون الصورة معطاةً من قَبلُ إلى حد ما. أمّا مقدار التحويل الذي يمكن أن نتعرّض له قبل أن تنتهي القصيدة، فذلك أمر يمكن تمثيله منذ البداية عن طريق موجز أو خطة مسرحية (سيناريو)، فإذا اخترت أن أروي قصة فيجب أن تكون لدي فكرة ما عن عقدة القصة التي أعتزم روايتها. وإذا باشرت كتابة ساخرة

أو أخلاقية أو هجائية فهناك شيء ما تم اعطاؤه وأستطيع أن أتبيّنه وهو يوجد بالقياس إلى الآخرين كما يوجد بالقياس إليّ . وإذا شرعت في كتابة مسرحية بدأت في فصل اختيار ، فأستقر على موقف انفعالي خاص تتمخّض عنه الشخصيات والعقدة ، وأستطيع أن أصوغ موجزاً نثرياً بسيطاً للمسرحية سلفاً — مهما تعرّض ذلك الموجز للتغيير قبل أن تنتهي المسرحية ، على الطريق الذي تتطّور فيه الشخصيات . ومن المحتمل بالطبع أن يحدث في البداية أن يكون ضغط بعض المادة الخارقة الخام هو الذي يوجه الشاعر لرواية تلك القصة الخاصة وليطوّر ذلك الموقف الخاص . ومن الناحية الأخرىٰ فإن الإطار الذي اختار الكاتب أن يعمل من خلاله ، يمكن ، بعد اختياره ، أن يستحضر مادة خارقة أخرىٰ ، وعندئذ يمكن أن تظهر إلى حيز الوجود أبيات من الشعر ، لا عن الدافع الأصلي ، بل من الإثارة الثانوية للعقل الباطن . وكل ما يهم أن الأصوات ينبغي أن تُسمع في النهاية وهي منسجمة ، وأنا أشك ، كما قلت ، في أن يكون هناك صوت واحد مسموع فحسب ، في أية قصيدة حقيقة .

وربما بات القارىء ، الآن ، يسائل نفسه ، إلامَ كنت أهدف من وراء كل هذه التأملات . هل كنت أكدح لأحوك نسيجاً ملفّقاً من البراعة التي لا طائل تحتها ؟ والحق أني كنت أحاول أن أتحدث ، لا إلى نفسي — كما يمكن أن يكون أغراكم الاعتقاد بذلك — بل إلى قارىء الشعر . وأود أن أفكر بأنه قد يهم قارىء الشعر أن يختبر ما أكدّته ، في مطالعته الخاصة . هل تستطيع أن تميز هذه الأصوات في الشعر الذي تقرأه أو تسمعه يُتلىٰ ، أو تسمعه في المسرح ؟ إذا كنت تشكو من أن الشاعر غامض ، وهو يتجاهلك ، أنت القارىء ، على ما يبدو ، أو أنه لا يتحدث إلاّ إلى دائرة محدودة من الخبراء أنت مستبعد منها — فتذكر أن ما يمكن أن يكون حاول فعله ، أن يصوغ شيئاً في كلمات ، ما كان له أن يُقال بأية طريقة أُخرىٰ ، ولذلك فهو مُتخّذ من لغةٍ قد تكون جديرة باحتمالِ مشقة التعلّم . وإذا شكوت من أن شاعراً يُفْرط في البلاغة ، وأنه يخاطبك وكأنك في اجتماع عام ، فحاول أن تصغي إلى اللحظات التي لا يكون فيها متحدثاً إليك ، وإنما يكون متحدثاً على نحو يسمح

باستراق السمع منه . وقد يكون هو درايدن أو بوب أو بايرون . وإذا كان عليك أن تصغي إلى مسرحية شعرية فخذها أولاً بقيمتها الظاهرية ، على أنها تسلية ، بحكم أن كل شخصية تتحدث لنفسها بأيّة درجة من الواقع كان الكاتب قادراً على أن يضفيها عليها . وربما أمكنك أن تميّز الأصوات الأُخرىٰ أيضاً . إذا كانت مسرحية عظيمة ، غيرَ مجشّم نفسَك مشقة كبيرة في سماعها . ذلك لأن عمل كاتب عظيم من كُتّاب المسرح الشعري ، مثل شكسبير ، يشكّل عالماً ، فكل شخصية تتحدث عن نفسها ، ولكن ما كان أي شاعر آخر ليستطيع أن يعثر على تلك الكلمات لها للتحدث بها وإذا بحثت عن شكسبير فلن تجده إلاّ في الشخصيات التي ابتدعها : ذلك لأن القاسم المشترك الوحيد بين الشخصيات هو أنه ما من أحد سوىٰ شكسبير كان في وسعه أن يبدع أيّاً منها . إن عالم كاتب المسرح الشعري العظيم هو عالم يكون فيه المُبدع حاضراً في كل مكان وكامناً في كل مكان .

حدود النقد (١)

موضوع هذه الصفحات هو أن هناك حدوداً إذا تجاوزناها في اتجاه من الاتجاهات فإن النقد الأدبي لا يعود أدبيّاً، وإذا تجاوزناها باتجاه آخر فإن النقد لا يعود نقداً.

في عام ١٩٢٣ م كتبت مقالاً بعنوان: **وظيفة النقد**، ولا بدّ أنني أحسنت الظن بهذا المقال بعد عشر سنوات، عندما قمت بضمه إلى **مقالاتي المختارة** حيث ما زال يوجد بينها. وعندما أعدت قراءة هذا المقال حديثاً أخذتني الحيرة، وجعلت أتساءل ما الذي كان يدور حوله كلُّ ذلك اللغو، على الرغم من أنني كنت سعيداً إذ لم أجد شيئاً يناقض بشكل أكيد آرائي الحالية. ذلك لأني وجدت أن من المستحيل أن أستعيد إلى ذهني خلفيّة تفجرّي إذا تركت جانباً مجادلة مع السيد ميدلتون موري حول «الصوت الداخلي» ـــ وهو نزاع أتبيّن فيه المعضلة العويصة القديمة حول محاضرة جدعون سيمور. وكنت قد وصلت إلى عدد من البيانات ذات اليقين

---

(١) محاضرة ألقيت على شرف جدعون سيمور، بجامعة مينسوتا عام ١٩٥٦ وصدرت عن الجامعة المذكورة.

والمنطوية على قدر غير قليل من الحماسة. وسيبدو أنني كنت أضع نصب عينيّ ناقداً أو أكثر من النقاد المتمكنين الأعلىٰ مني شأناً، ولم تكن كتاباتهم ترضي متطلباتي إزاء ما ينبغي أن يكون عليه النقد الأدبي. ولكنيَ لا أستطيع أن أستدعي إلى الذاكرة كتاباً مفرداً أو مقالاً، أو اسم كاتب واحد يمثل نوع النقد الانطباعي الذي أثار حنقي قبل ثلاثة وثلاثين عاماً.

والنقطة الوحيدة في ذكر هذا المقال الآن هي لفت الانتباه إلى مدىٰ «عصرية» ما كتبت حول هذا الموضوع في عام ١٩٢٣ م لقد صدر كتاب مبادىء ريتشاردز في النقد الأدبي عام ١٩٢٥ م. ولقد جَدَّت أمور كثيرة في النقد الأدبي منذ أن ظهر هذا الكتاب ذا الأثر، وقد كتب مقالي قبل ذلك بعامين، وقد تطوّر النقد وتشعّب في اتجاهات عديدة وكثيراً ما يستخدم مصطلح «النقد الجديد» من قبل أُناس دون أن يتبيّنوا ما ينطوي عليه من تنوع غير أن تداول هذا المصطلح يعرّفنا فيما أظن، على حقيقة مفادها أن مزيداً من النقاد البارزين المعاصرين، مهما أفرط كل منهم في البعد عن الآخر، يختلفون جميعاً، على نحو له مغزىٰ معين، عن نقاد الجيل السابق.

وقد أشرت قبل كثير من السنين إلى أن كل جيل يجب أن يقدم نقده الأدبي الخاص، لأن كل جيل، كما قلت، يأتي إلى التفكير الفنّي بمقولاته الخاصة للتقدير، ويقدم مطاليبه الخاصة من الفن كما أن له استعمالاته الخاصة للفن.

وعندما قمت بصياغة هذا البيان كنت على يقين أن في ذهني شيئاً أكبر كثيراً من التغيرات في الذوق والزيّ. ففي ذهني على الأقل حقيقة أن كل جيل، بينما ينظر إلى روائع الماضي من خلال منظور مختلف، يتأثر في موقفه بعدد أكبر من المؤثرات التي تعرّض لها الجيل السابق. غير أني أشك فيما إذا كان في ذهني حقيقة مفادها أن أثراً هاماً في النقد الأدبي يمكن أن يغيّر ويوسّع مضمون مصطلح «النقد الأدبي» نفسه، وقبل بعض السنوات قمت بلفت الانتباه إلى التغير المطّرد في معنىٰ كلمة تربية «Education» من القرن السادس عشر إلى اليوم الحاضر، وهو التغير الذي حدث نظراً لحقيقة أن التربية لم تكن تشمل المزيد فالمزيد من الموضوعات فحسب،

وإنما كانت تُتَّخذ لعدد من السكان يزداد مع الأيام أو تطبَّق عليهم . ولو استطعنا أن نتّتبع تطور مصطلح « النقد الأدبي » بالطريقة ذاتها لوجدنا شيئاً مشابهاً يحدث له . فلنقارن رائعةً نقديةً مثل كتاب جونسون « سيَر الشعراء »[١] بالعمل النقدي العظيم الذي تلاه وهو كتاب كولريدج « الترجمة الأدبية »[٢] . فليست المسألة مجرد أن جونسون يمثل تقليداً أدبياً ينتمي ★ إلى نهايته ، على حين أن هو كولريدج يدافع عن مزايا أُسلوب جديد وينتقد نقاط ضعفه . على أن الفرق الأكثر صلة بما كنت أقوله يرجع إلى مجال الاهتمامات وتنوعها ، تلك الاهتمامات التي أظهرها لدى مناقشته للشعر . لقد أنشأ العلاقة فيما بين الفلسفة وعلم الجمال وعلم النفس ، وبعد أن أدخل كولريدج هذه الأنظمة في النقد الأدبي غدا نقاد المستقبل لا يستطيعون أن يتجاهلوها إلاّ على مسؤوليتهم الخاصة . أما تقدير جونسون فيحتاج إلى جهد يقوم على الخيال التاريخي ، وفي وسع ناقد حديث أن يجد كثيراً من الأُمور المشتركة مع كولريدج . وفي الواقع يمكن أن يُقال عن النقد المعاصر أنه يرجع في نسبه مباشرة إلى كولريدج ، وإني لعلى يقين أنه لو كان حياً الآن لاهتم بالعلوم الاجتماعية ودراسة اللغة وعلم الدلالة مثلما اهتم بالعلوم التي كانت متاحة له .

إن النظرة إلى الأدب على ضوء واحدة أو أكثر من هذه الدراسات هي أحد السببين الرئيسيين لتحوّل النقد الأدبي في عصرنا . أما السبب الآخر فلم يجر التحقق من معرفته تماماً . ولقد أدى الاهتمام المتزايد الموجّه إلى دراسة الأدبين الانكليزي والأمريكي في جامعاتنا وفي مدارسنا ، في الواقع ، إلى وضع يعد كثيرٌ من النقاد فيه معلمين ويعدّ كثير من المعلمين فيه نقّاداً . على أن الأسف لهذا الوضع بعيد عن ذهني ، فكثير من النقد الممتع حقاً هو اليوم عمل رجال الأدب الذين شقوا

---

(١) **Lives of the poets**

(٢) **Biohroplula literaria**

طريقهم من خلال الجامعات ، والعلماء الذين مارسوا نشاطهم النقدي أولاً في حجرة الفصل الدراسي . وفي هذه الأيام ، حيث الصحافة الأدبية الجادة غير وافية بالغرض كما أنها وسيلة غير مأمونة لدعم قلة قليلة تقريباً ، فإن الأمر لا بدّ أن يكون على ما هو عليه . غير أن الأمر يعني أن الناقد المعاصر قد يكون له احتكاك مختلف نوعاً ما مع العالم ، وربما كان يزاول الكتابة لمستمعين يختلفون بعض الاختلاف عن أولئك الذين كانوا على عهد أسلافه . ولديَّ الآن انطباع مؤداه أن النقد الجادّ يكتب الآن لجمهور مختلف ومحدود بدرجة أكبر ، وإن لم يكن حجمه أصغر بالضرورة مما كان عليه جمهور القرن التاسع عشر .

ولقد صدمتني منذ وقت غير بعيد ملاحظة للسيد ألدوس هكسلي ، في مقدمة للترجمة الانكليزية لكتاب «الحكمة العليا» ، للطبيب النفسي الفرنسي الدكتور هوبير بينوا ، حول علم النفس في البوذية الزينية[١] . وكانت ملاحظة السيد هكسلي تتجاوب مع الانطباع الذي خرجت به أنا من ذلك الكتاب الجدير بالتقدير عندما قرأته بالفرنسية ، إذ يقوم هكسلي بمقارنة الطب النفسي الغربي بنظام تهذيب النفس في الشرق كما يوجد في التاوية والزينية[٢] ، فيقول :

« يهدف الطب النفسي الغربي إلى مساعدة الفرد المضطرب على التكيف مع مجتمع يضم أفراداً أقل اضطراباً ـــ أفراداً يُلاحظ أنهم قد تكيّفوا بعضهم مع بعض ، كما تكيّفوا مع المؤسسات المحلية ، ولكن ما من بحث يجري حول تكيّفهم مع النظام الأساسي للأشياء .. ولكن هناك نوعاً آخر من الحالة السويّة ـــ هي حالة الأداء الوظيفي الكامل .. بل إن رجلاً متكيفاً بصورة كاملة مع مجتمع مضطرب يستطيع أن يهيّىء نفسه ، إذا ما رغب في ذلك ، ليغدو متكيفاً مع طبيعة الأشياء » .

---

(١) Zen Buddhism

(٢) Tau and Zen

وليست امكانية تطبيق هذا على مسألتي الراهنة واضحة بصورة مباشرة، ولكن مثلما يعد الطب النفسي الغربي، من وجهة النظر البوذية الزينية، مشوشاً، أو مفهوماً فهماً خاطئاً فيما يتصل بالمقصود من الشفاء، ويحتاج موقفه في الواقع إلى توجيه عكسيّ، فأنا أُسائل نفسي أولاً يمثل ضعف النقد الحديث ارتياباً في المقصود من النقد؟ في أية منفعة ينتظر أن يعود بها، ولِمن؟ وربما أدىّ غناه وتنوعه إلى أن يكتنف الغموض غايته النهائية. ومن الممكن أن تتجه عين كل ناقد إلى هدف محدد، ويمكن أن تُشغَل بمهمة لا تحتاج إلى تبرير، ومع ذلك فإن النقد ذاته قد يتيه فيما يتصل بأهدافها. وإذا كان الأمر كذلك فليس هذا بالأمر المدهش. أوليس من الأمور الشائعة، الآن أن العلوم، وحتىٰ الفيلولوجيا الكلاسيكية، وصلت إلى نقطة من التطور يوجد عندها كثير جداً مما يلزم الإلمام به حول أي اختصاص بحيث ما عاد الوقت يتسع للطالب ليعرف كثيراً حول أي شيء آخر؟ ومن المؤكد أن البحث عن منهج يجمع الدراسة المتخصصة وبعض الثقافة العامة كان أحد المشكلات الأكثر عرضة للمناقشة في جامعاتنا.

ولا نستطيع، بالطبع، أن نعود إلى عالم أرسطو أو القديس توما الإكويني، ولا نستطيع أن نعود إلى حالة النقد الأدبي قبل كولريدج. ولكن ربما كان في وسعنا أن نفعل شيئاً لإنقاذ أنفسنا من أن يطغىٰ علينا نشاطنا النقدي الخاص، بأن نطرح بصورة مستمرة سؤالاً كهذا: متىٰ يكون النقد ليس نقداً أدبياً، بل شيئاً آخر؟

ولقد تولاّني الذهول إذ كنت أجد، من حين إلى آخر، أنه يُنْظَر إليَّ على أنني أحد آباء النقد الحديث، إذا كنت أكبر سناً من أن أكون بنفسي ناقداً حديثاً. ففي كتاب قرأته حديثاً لمؤلف هو، على وجه اليقين، ناقد حديث، أجد إشارة إلى «النقد الجديد» الذي يقول عنده: «ولست أقصد النقاد الأمريكيين فحسب، بل كلّ الحركة النقدية التي تعود إلى ت. س. اليوت. ولست أفهم لماذا ينبغي أن يعزلني الناقد بهذه الحدّة عن النقاد الأمريكيين، ولكن، من الناحية الأُخرىٰ، يتعذّر عليَّ أن أرىٰ أية حركة نقدية يمكن أن يُقال عنها إنها تعود إليَّ أنا، على الرغم من أنني آمل أن

أكون، باعتباري محرراً، قد منحت حركة (النقد الجديد) أو بعضاً منها، تشجيعاً وأرضاً للتدريب في مجلة (كريتويون) وعلى كل حال فأنا أظن أنه ينبغي لي، من أجل تبرير هذا التواضع الظاهر أن أشير إلى أنني أعد إسهامي الخاص في النقد الأدبي كان وما يزال هو أوجه التحديد فيه. ويتكون أفضل نقدي الأدبي ــ باستثناء عبارات ذائعة قليلة كان لها نجاح مربك حقاً في العالم ــ من مقالات عن الشعراء وكتّاب المسرح الشعري الذين تركوا فيَّ أثراً وهو إنتاج ثانويّ لورشتي الشعرية الخاصة، أو استطالة للتفكير الذي كان يتخلل عملية صياغة شعري الخاص. وفي نظرة إلى الوراء أرى أنني كتبت أفضل ما كتبت عن الشعراء الذين ترك إنتاجهم أثراً في إنتاجي والذين نشأت إلفة عميقة بيني وبين شعرهم زمناً طويلاً قبل أن أرغب في الكتابة عنهم أو قبل أن أجد الفرصة لعمل ذلك وهذا شيء يشترك فيه نقدي مع نقد (عزرا باوند) وذلك أن مزاياه وحدوده لا يمكن تقديرها كل التقدير إلاّ بعد أن يتم النظر فيها في ضوء علاقتها بالشعر الذي كتبته أنا. وفي نقد باوند يوجد باعث تعليمي بدرجة أكبر، وأحسب أن القارىء الذي كان يضعه نصب عينيه كان في المقام الأول هو الشاعر الشاب الذي لم يتخذ أسلوبه بعدُ شكلاً. ولكنّ ما أثر فيه إنما كان حبه لشعراء معينين، وكذلك (كما قلت عن نفسي) استطالة لتفكيره في عمله الخاص توحي إليه بكتاب مبكر يظل واحداً من أفضل كتب المقالات الأدبية عند باوند، هو «روح الرومانس».

وهذا النوع من نقد الشعر من قبل شاعر، أو ما سميته نقد الورشة، له حد واحد واضح. فما ليس له علاقة بإنتاج الشاعر الخاص أو ما هو بغيض إلى الشاعر، يعتبر خارج اختصاصه، وثمة حدٌّ آخر لنقد الورشة، وهو أن حكم الناقد يمكن أن يكون غير سليم خارج نطاق فنه الخاص. وقد ظلت تقديراتي للشعراء ثابتة بصورة حسنة طوال حياتي، وبصورة خاصة ظلت آرائي حول عدد من الشعراء الأحياء من دون تغيير. وعلى أية حال، فليس لهذا السبب وحده يعد ما أتمثله في خاطري، عندما أتحدث عن النقد كما أتحدث عنه اليوم، هو نقد الشعر. فالواقع أن الشعر هو ما كان

معظم النقاد يحملون في أذهانهم عندما كانوا يعمّمون أن الأحكام حول الشعر. أما نقد القَصص النثري فأمر يعود إلى نظام حديث نسبياً ولست مؤهلاً للخوض فيه، ولكن يبدو لي أنه يقتضي نسقاً مختلفاً إلى حد ما، من الموازين والمقاييس، عن النسق الخاص بنقد الشعر. وفي الواقع، قد يقدّم النظر في الفروق بين الطرق التي يجب على الناقد أن يتناول بها أنواع الأدب المختلفة وكذلك بين أنواع الوسائل اللازمة، مادة هامة لبعض نقاد النقد — أي أولئك الذين ليسوا بالشعراء ولا بالروائيين ولكن الشعر هو أكثر موضوعات النقد التي تخطر على البال راحة عندما يجري الحديث عن النقد، وذلك، ببساطة، لأن خصائصه الشكلية هي الأكثر استعداداً للتعميم. ففي الشعر قد يبدو أن الأسلوب هو كل شيء، وهذا بعيد عن الحقيقة. ولكن الوهم المتمثل في أننا نقترب، في الشعر، اقتراباً أدنىٰ إلى المعاناة الجمالية الخالصة، يجعل من الشعر النوع الأدبي الذي يريحنا. أكثر من كل ما سواه، أن نَضَعَه نصب أعيننا، عندما نقوم بمناقشة النقد الأدبي ذاته.

ويمكن أن نميّز قدراً كبيراً من النقد المعاصر الذي ينشأ عن تلك النقطة التي يندمج فيها النقد مع الثقافة، وتندمج فيها الثقافة مع النقد، بأنه النقد بالتفسير عن طريق الرجوع إلى الأصول، ولإيضاح ما أقصد سأذكر كتابين كان لهما، في هذا الصدد، أثر سيّء نوعاً ما. ولست أقصد أنهما كتابان رديئان، بل كلاهما، على النقيض من ذلك، كتاب ينبغي لكل امرىء أن يتعرف عليه. أما الأول فهو كتاب جون ليفنجستون لويس «الطريق إلى اكسانادو»(١)، وهو كتاب أُوصي به كل طالب شعر لم يقرأه بعد، وأما الثاني فكتاب جيمس جويس «يقظة إورّ الطُعْم»(٢)، وهو كتاب أُوصي كل طالب شعر أن يقرأ — على الأقل — بعض

---

(١) John Livingston lowes's ,The road to xanadu

(٢) James joyce's, Finnegans wake

صفحات منه. لقد كان ليفنجستون لويس عالماً مرهف الحس، ومعلماً بارعاً، ورجلاً محبَّباً، وكان، فيما يتعلّق بي، رجلاً لديّ من الأسباب الخاصة ما يجعلني أشعر بالامتنان العميق له، أما جيمس جويس فقد كان رجلاً عبقرياً، وصديقاً شخصياً، واستشهادي هنا بـ«يقظة إوزّ الطُعْم» ليس على سبيل الثناء ولا على سبيل الذّم لكتاب لا ريب أنه يدخل في زمرة الأعمال التي يمكن أن توصف بأنها «عملاقة»، غير أن السمة المشتركة الوحيدة الواضحة لكتابي «الطريق إلى اكسانادو» و«يقظة إوزّ الطُعْم» هي أننا نستطيع أن نقول عن كل منهما: إن كتاباً واحداً كهذا يكفي.

وسأبين لأولئك الذين لم يقرؤوا قط «الطريق إلى اكسانادو» أنه أثر جذّاب من الآثار الدراسية المتقصيّة. فقد قام لويس بتقصيّ كل الكتب التي كان كولريدج قد قرأها (وكان لولريدج قارئاً يلتهم كل شيء بنهم ولا يشبع) والتي استعار منها صوراً أو عبارات تقع عليها في كتابي «**كوبلا خان**»[1] و«**البحار القديم**». وكثير من الكتب التي قرأها كولريدج غامضة ومنسيّة ـــ فقد قرأ، على سبيل المثال، كل كتاب عن الرحلات وصل إليَّ يديه، وكان لويس يبيّن، بصورة حاسمة، أن الأصالة الشعرية هي، إلى حد بعيد، طريقة أصيلة في حشر أكثر المواد تبايناً وبعداً عن الغرض المقصود لصياغة كلٍّ جديد. ويعتبر العرض مقنعاً تماماً من حيث كونه دليلاً على كيفية تمثّل المادة وتحولها عن طريق العبقرية الشعرية، وما من أحد يستطيع، بعد قراءة هذا الكتاب، أن يفترض أنه كان يفهم «الملاح القديم» فهماً أفضل، ولا أنَّ الدكتور لويس كان في نيته على الأقل أن يجعل **القصيدة** مفهومة بدرجة أكبر من حيث كونها شعراً. لقد كان مشغولاً بدراسة متقصيّة للعملية، وهي دراسة كانت، إذا أردنا التعبير بدقة، وراء حدود النقد الأدبي. أما كيف تم تحويل مثل هذه المادة،

---

(١) **kubla khom**

كتلك النبذات من مطالعة كولريدج، إلى شعر عظيم، فأمر يظل خفاؤه كما كان في أي وقت مضى. ومع ذلك فثمة عدد من العلماء المتفائلين أدركوا منهاج لويس باعتباره مفتاحاً لفهم أية قصيدة لأي شاعر يقدم دليلاً على أنه قرأ أي شيء. وقد كتب إليَّ سيد من أنديانا قبل عام أو أكثر، يقول: «إني أتساءل، ومن الممكن أن أكون مجنوناً، بالطبع، (وكان هذا معترضةً له، لا لي)، ولم يكن هو بالطبع على الأقل، مجنوناً، وإنما كان مُصاباً في زاوية واحدة من رأسه من قراءته «الطريق إلى اكسانادو» عمّا إذا كان لقطط الحضارة الميتة «of ciril zation dead cats» وللسيد كورتس بعض الصلة الواهية بتلك الجيفة التي زرعتها العام الماضي في حديقتك؟». وهذا يبدو كالهذيان ما لم تدرك التلميحات: والمسألة أن باحثاً جاداً يحاول أن يقيم بعض العلاقة بين «اليباب»[1] ورواية جوزيف كونراد «قلب الظلام».

والآن، وقد أطلق الدكتور لويس العنان لمثل هؤلاء المحترفين في علم الدلالة الذين تحذوهم حماسة التنافس، كان كتاب «يقظة إوزّ الطُعم» يزوّدهم بأنموذج لما يودون أن تكون عليه كل الأعمال الأدبية القادمة. ويجب أن أُسرع إلى إيضاح أنني لا أهزأ بأولئك الشرّاح الذين وقفوا أنفسهم على كشف كل الخيوط وتتبّع كل المفاتيح في ذلك الكتاب. وإذا كان لكتاب «يقظة إوز الطُعم» أن يُفهَم على الإطلاق — ونحن لا نستطيع الحكم عليه من دون مثل هذا العمل — فلا بدّ من متابعة هذا النوع من الدراسة الاستقصائية. ولقد قام السيدان كامبل وروبنسون (إذا) أردنا ذكر مؤلفي واحد من أمثال هذه الآثار) بعمل يثير الإعجاب. وإذا كان هناك ما أشكو منه فإنما يرجع ذلك إلى جيمس جويس، مؤلف تلك الرائعة الفنية

---

(١) قصيدة مشهورة للكاتب.
«المترجم»

الشامخة، لكتابته كتاباً يتسم بهذا القدر من الاتساع دونما شرح متقن، وإنما هو مجرد الهذر الجميل (وإنه في الواقع لجميل جداً إذا ما تُلي بصوت ايرلندي في جمال صوت المؤلف — وليته سجل المزيد منه!) وربما لم يتبين لجويس كيف كان كتابه غامضاً. ومهما يكن الحكم النهائي (ولست بصدد محاولة الحكم) على مكانة «يقظة إوز الطُعم» فلست أحسب أن معظم الشعر (لأنه نوع من قصيدة نثرية عملاقة) وقد كتب بتلك الطريقة، أو أنه يقتضي ذلك النوع من التحليل النقدي للاستمتاع به وفهمه. ولكنني أشتبه بأن الألغاز التي يقدمها كتاب «يقظة إوز الطُعم» هيأت دعماً للخطأ، السائد في هذه الأيام، والقائم على الخلط بين الشرح والفهم، فبعد إخراج مسرحيتي «حفلة الكوكتيل» ظل بريدي شهوراً منتفخاً بالرسائل التي تعرض حلولاً مدهشة لما كان كتاب تلك الرسائل يعتقدون أنه اللغز الممثل لمغزىٰ المسرحية. وكان من الواضح أن الكتّاب لم يستاؤوا من اللغز الذي حسبوا أنني وضعته لهم — بل أحّبوه. وكانوا في الواقع غير واعين للحقيقة، فقد اخترعوا اللغز من أجل متعة اكتشاف الحل.

وهنا يجب أن أُسلّم بأنني، في هذه المناسبة اللافتة للنظر، لم أكن بريئاً من توجيه النقاد إلى ما يغريهم. فهناك الملاحظات حول «اليباب»! وذلك أنني لم أكن أعتزم أول الأمر إلاّ تدوين كل المراجع الخاصة بشواهدي بهدف إحباط خطط نقاد قصائدي الأُولىٰ الذين اتهموني بالانتحال. وعندما وصل الأمر إلى طباعة «اليباب» في كتاب صغير — لأن القصيدة، لدىٰ ظهورها الأول في مجلة «ذي ديال» ومجلة «كريتريون» لم يكن لها حواش من أي نوع — تبيّن أن القصيدة كانت قصيرة إلى درجة مزعجة، ولذلك شرعت في العمل على توسيع الحواشي من أجل تقديم عدد من الصفحات الإضافية من المادة المطبوعة، ونجم عن ذلك أنها أصبحت عرضاً لافتاً للنظر للثقافة الزائفة لا يزال يُرىٰ اليوم. ولقد فكرت في بعض الأحيان في التخلص من هذه الحواشي، غير أنها الآن لا يمكن أن تكون مخفقة أبداً. فلقد حظيت بشعبيّة تكاد تكون أعظم من شعبية القصيدة ذاتها — فكل من اشترىٰ

ديواني ، ووجد أن حواشي « اليباب » ليست فيه خليق أن يُطالب برد نقوده . ولكني لا أحسب أن هذه الحواشي ألحقت أي أذىً بشعراء آخرين . وما من شك في أنني لا أستطيع أن أتصور أي شاعر معاصر جيداً استغل هذه الممارسة ذاتها . (أما الآنسة ماريان مور[1] فحواشيها على القصائد تعد دائماً وثيقة الصلة بالموضوع ولافتة للنظر ، ومقنعة ، وسارة ، كما أنها لا تمنح تشجعاً من أي نوع للباحث عن الأصول) . كلاّ . إن ندمي لا يرجع إلى أني كنت قدوة سيئة للشعراء الآخرين ، وإنما يرجع إلى أن حواشيّ أثارت نوعاً خاطئاً من الاهتمام بين الباحثين عن المصادر ولا ريب أنه كان من العدل أن أدفع ضريبتي لعمل الآنسة جيسي ويستون[2] ، ولكني آسف لأني أرسلت هذا العدد الكبير من الباحثين في حملة مطاردة للإوزّ البري بعد أوراق لعبة التاروت والكأس المقدس[3] .

بينما كنت أُفكّر في مسألة محاولة فهم قصيدة بشرح أُصولها وقعت على شاهد لكارل جوستاف يونج لفت نظري لفتاً شديداً باعتبار أن له صلةً ما بالموضوع . وهو فقرة استشهد بها ف . فيكتور وايت (**الله واللا شعور**) الذي نفدت طبعته . وإنما يستشهد بها وايت في سياق عرضيه فرقاً جذرياً بين منهج فرويد ومنهج يونج .

يقول يونج : «إنها لحقيقة معترف بها بصورة عامة أن الحوادث الطبيعية يمكن أن ينظر إليها بطريقتين ، وذلك من الوجهة الميكانيكية ومن الوجهة الخاصة بالطاقة . أما النظرة الميكانيكية فهي سببية بحتة : فمن هذه الوجهة تفهم الحادثة على أنها نتيجة

---

(١) Marimanne Moore

(٢) Jessie Weston

(٣) Tarot cards and the holy grail وهاتان اشارتان الى ماورد في قصيدته المشهورة «اليباب» ويقصد بالاوراق هذه وسيلة العرافة للتنبؤ بالغيب، أما الكأس المقدس فهو الكأس الذي تناوله المسيح في العشاء الرباني وهو يستخدم في الأقاصيص الشعبية جائزة لمن يقوم بأعمال البطولة، ومن هؤلاء لاتنسلوت في قصية الملك ارثوب.

لسبب ... ومن الناحية الأخرى تعد وجهة النظر الخاصة بالطاقة غائية في جوهرها، ويتم تتبع الحادثة من النتيجة إلى السبب على افتراض أن الطاقة تشكل القاعدة الجوهرية للتغيرات في الظواهر ....» والاستشهاد مأخوذ من المقال الأول في مجلد «**إسهامات في علم النفس التحليلي**»، وأضيف جملة أخرى لم ينقلها ف . وايت، وتشكل مطلع الفقرة التالية: «وكلا الوجهتين لا غنى عنهما من أجل فهم الظواهر الطبيعية».

وأنا أتناول هذا ببساطة على أنه قياس له مغزاه. فمن الممكن شرح قصيدة بالدراسة المتقصيّة لما صُنِعَتْ منه وللأسباب التي أظهرتها إلى حيِّز الوجود. ويمكن أن يكون الشرح إعداداً ضرورياً للفهم، ولكن من الضروري أيضاً، لفهم قصيدة، وينبغي أن أقول إنه يصبح في معظم الأمثلة أكثر ضرورة، أن نسعى إلى إدراك ما يهدف الشعر إلى أن يكونه، ويمكن للمرء أن يقول ــ على الرغم من أنني لم أستخدم مثل هذه المصطلحات بأي توكيد منذ عهد طويل ــ السعي إلى إدراك كماله الأول[1].

وقد يكون شكل النقد الذي يكون فيه خطر الاعتماد المفرد على التفسير السببي أعظم ما يكون، هو السيرة النقدية، ولا سيما عندما يكمّل كاتب السيرة معرفته للحقائق الخارجية بالتكهنات النفسية حول المعاناة الداخلية. ولست أوحي بأن شخصية الشاعر المتوفى وحياته الخاصة يشكّلان أرضاً مقدسة يجب ألاّ يطأها عالم النفس، إذ يجب أن يتمتّع العالم بالحرية لدراسة مادة كهذه على النحو الذي يقوده

---

(1) **Entelechy** الكمال الأول هو حال الموجود المتحقق بالفعل عند أرسطو، وحال المونادرا عند لايبنتز (المعجم الفلسفي، كرم، وهبة، شلالة ص١٣٦، طبعة ١٩٦٦) وهو على العموم مفهوم في علم الحياة الحديثة مفاده ان للكائنات الحية قانونها المتضمن في داخلها، كما أنها لها غاية تسعى اليها في تطورها.

«المترجم»

بموجبه فضوله للبحث ــ طالما أن الضحية ميتة ولا يمكن التذرّع بقوانين القذف لوقفه ، كما أنه ليس هناك أي سبب يحول دون كتابة سير الشعراء ، ويجب ، فوق ذلك ، أن يحوز من يترجم لكاتب على بعض المقدرة النقدية ، وينبغي أن يكون امرءاً ذا ذوق وحكم ، مقدّراً لعمل الرجل الذي يتولىٰ الترجمة له . ومن الناحية الأُخرىٰ ، فإن أي ناقد يُعنىٰ عناية جادة بعمل رجل ما ينتظر منه أن يكون ملّماً بعض الإلمام بحياة الرجل غير أن الترجمة النقدية لكاتب تعد مهمة دقيقة في حد ذاتها ، والناقد ، أو كاتب السيرة ، الذي يطبق على موضوعه مثل هذه البراعة التحليلية التي اكتسبها من مطالعة كتب كتبها علماء النفس ، دون أن يكون عالِم نفس مدرّباً وممارساً ، يمكن أن يزيد الموضوعات تشويشاً .

إن مسألة مدىٰ المساعدة التي تقدمها المعلومات عن الشاعر في فهم الشعر ليست بسيطة بالمقدار الذي يمكن أن يحسبه المرء . فلا بدّ لكل قارىء أن يجيب عن المسألة بذاته ، وأن يجيب عنها ، لا إجابة عامة ، بل في أمثلة خاصة ، لأن هذه المسألة قد تزداد أهميتها في حالة شاعر ما وتنقص أهميتها في حالة آخر . ذلك لأن الاستمتاع بالشعر يمكن أن يكون معاناة معقدة تمتزج فيها أشكال عديدة من الإشباع ، ويمكن أن تمتزج هذه الأشكال بنسب تختلف باختلاف القرّاء . وسأُقدم تصويراً لذلك .

فمن المتفق عليه ، بصورة عامة ، أن القسم الأعظم من شعر ووردز وورث كتب خلال فسحة ضيقة من السنين ــ ضيقة في حد ذاتها ، وضيقة بالنسبة إلى الفسحة الإجمالية لحياة ووردز وورث . وقد قدّم طلاب مختلفون يدرسون ووردز وورث تفسيرات لتعليل المستوىٰ المتوسط في إنتاجه الأخير ، وقبل بعض السنين كتب السير هربرت ريد كتاباً عن ووردز وورث ، وهو كتاب ممتع ، على الرغم من أنني أعتقد أن أفضل تقييم لووردز وورث عنده يوجد في مقال لاحق ، في مجلد يحمل عنوان « **معطف كثير الألوان** » ــ شرح فيه نهضة عبقرية ووردز وورث وسقوطها بالآثار التي تركتها فيه علاقته مع آنيت فاللون التي خرجت إلى النور معلومات عنها في ذلك

الوقت. وفي وقت أحدث، كتب السيد ف. و. باتيسون[1] كتاباً حول ووردز وورث يعد أيضاً ذا أهمية فائقة (وأحد فصوله حول «الصوتين» يساعد بالفعل على فهم أسلوب ووردز وورث). وفي هذا الكتاب يؤكد أن آنيت لا تكاد تحتل هذه المكانة من الأهمية كما حَسب السير هربرت ريد وأن السرّ الحقيقي كان يتمثل في أن ووردز وورث وقع في حب أخته دوروثي، وأن هذا يفسّر، بوجه خاص، القصائد الخاصة بلوسي ويشرح لماذا نضبت قريحة ووردز وورث بعد زواجه، وعلى كل حال فقد يكون على حق، فحجته، من حيث الظاهر، معقولة جداً، ولكن المسألة الواقعية التي لا بدّ لكل قارىء لووردز وورث أن يجيب عنها بنفسه، هي: هل يهّم هذا؟ هل تساعد في هذه الرواية على فهم قصائد لوسي فهما له أية أفضلية على ما سبقه؟ أما أنا فلا أستطيع إلاّ أن أقول إن معرفة الاندفاعاته التي أطلقت قصيدة من عقالها لا تساعد بالضرورة على فهم القصيدة بل إن المعلومات الزائدة حول أصول القصيدة يمكنها أن تقطع صلتي بها. ولست أشعر بحاجة إلى أي ضوء على قصائد لوسي وراء الإشعاع الذي تبثّه القصائد ذاتها.

ولست أؤكد أنه ما من سياق يمكن أن تكون فيه مثل هذه المعلومات أو مثل هذا التكهن للسير هربرت ريد والسيد بارتيسون متصلين بالموضوع. وإنما تكون لهما صلة بالموضوع إذا أردنا أن نفهم ووردز وورث، ولكن ليس لهما صلة مباشرة بفهمنا لشعره، والأحرىٰ أنهما لا صلة لهما بفهمنا **للشعر من حيث كونه شعراً**، بل إنني مستعد لأشير إلى أن هناك، في كل الشعر العظيم، شيئاً يجب أن يبقىٰ غير قابل للتفسير، مهما كانت معرفتنا بالشاعر كاملة، وإن هذا ما يهمنا أكثر من كل ما عداه. وعندما تكون القصيدة قد صيغت فإنما يكون شيء جديد قد حدث، شيء لا يمكن تفسيره كلّه **بأي شيء سابق عليه**، وهذا هو، فيما أعتقد، ما نسميه

---

(1) F.W. Bateson

« الإبداع » .

وليس تفسير الشعر بفحص مصادره منهاج زائد في كل النقد المعاصر بحال من الأحوال ، ولكنه منهج يتجاوب مع رغبة عدد غير قليل من القراء ، وهي أن الشعر ينبغي أن يُفسَّر لهم بمصطلحات شيء آخر : فالقسم الرئيسي من الرسائل التي تلقيّتها من أُناس مجهولين لديّ ، تتعلق بقصائدي الخاصة ، يتكون من طلبات لنوع من التفسير لا أستطيع أن أُقدمه بأية حال . وهناك اتجاهات أُخرىٰ ، كذلك الاتجاه الذي يتمثل في بحث الأُستاذ ريتشارد لمشكلة كيفية تعليم الشعر ، أو في ألوان من البراعة الكلامية لتلميذه والبارز الأُستاذ اميسون[1] . وقد لاحظت منذ عهد قريب تطوراً أشك في أن أُصوله ترجع إلى مناهج الأُستاذ ريتشارد المدرسية ، التي تعتبر ، في طريقتها ، استجابة صحية مقابلة لصرف الانتباه عن الشعر إلى الشاعر . وهذا يوجد في كتاب صدر منذ عهد غير بعيد ، ويحمل عنوان « تأويلات »[2] : وهو سلسلة من المقالات لاثني عشر ناقداً من النقاد الانكليز الناشئين ، يحلل كل منهم قصيدة واحدة من اختياره الخاص . والمنهج هو أن تتناول قصيدة مشهورة — وكل قصيدة من القصائد التي جرىٰ تحليلها في هذا الكتاب تعد قصيدة جيدة من نوعها — دونما رجوع إلى الكاتب ، أو إلى سائر عمله ، فتحلّلها مقطعاً فمقطعاً ، وسطراً فسطراً ، وتستخرج ، وتعْصر ، وتنتزع ، وتحلب كلَّ قطرة معنىً يمكن إخراجها منها . ويمكن أن تُسمىٰ الطريقة مدرسة عصّارة الليمون في النقد . وبما أن القصائد تتدرّج من القرن السادس عشر إلى اليوم الحاضر ، وبما أنها تختلف كل منها عن الأُخرىٰ — فإن الكتاب يبدأ بقصيدة « أبو الهول والسلحفاة »[3] ، وتنتهي بقصيدة (بروفروك)[4] ،

---

(١) Empson .

(٢) Jnterfretaions .

(٣) The Phoenix and the Turtle

(٤) Prubrick .

وقصيدة يتس « بين أطفال المدرسة » ، ولما كان لكل ناقد إجراءاته الخاصة فإن النتيجة ممتعة كما أنها مربكة إلى حد ما ـــ ويجب التسليم بأن دراسة اثني عشر قصيدة يتم تحليل كل منها بهذا الاجتهاد والمثابرة ، طريقة متعبة جداً لتزجية الوقت ، وأتصور أن بعض الشعراء (وهم جميعاً أموات باستثنائي) خليقون أن تتولاّهم الدهشة إذ يعلمون ما تعني قصائدهم ، وقد اعترتني الدهشة أنا ، قليلاً مرة أو مرتين ، كما حدث عندما علمت أن الضباب المذكور في مطلع قصيدة « بروفروك » قد تكوّن بطريقة ما في غرفة استقبال : ولكن تحليل « بروفروك » لم يكن محاولة للعثور على الأُصول ، سواء في الأدب أم في الأعماق الأكثر ظلمة من حياتي الخاصة ، وإنما كان محاولة لاستجلاء ما كانت القصيدة تعنيه فعلاً ـــ سواء أكان ذلك ما قصدت أن تعنيه أم لا . ومن أجل ذلك كنت ممتناً . وكان هناك عدد من المقالات لفتت نظري بجودتها . ولكن لمّا كان لكل طريقة حدودها ومخاطرها فليس من المعقول إلاّ أن أُشير إلى ما بدا لي أنه حدود هذه الطريقة ومخاطرها ، وهي مخاطر سيكون من شأن المعلم أن يحذّر فصله منها إذا ما تمت ممارسة هذه الطريقة في مجال أشك في أن ينبغي أن يمثل الاستعمال الرئيسي لها ، أي في صورة تمرين للتلاميذ .

والخطر الأول هو خطر افتراض أنه يجب أن يكون هناك تأويل واحد فقط للقصيدة من حيث هي كلٌّ ، وإن هذا التأويل لا بدّ أن يكون صحيحاً فسيكون هناك تفاصيل للشرح ، ولا سيما في القصائد المكتوبة في عصر آخر غير عصرنا ، وأُمور عملية ، وتلميحات تاريخية ، ومعنىٰ كلمة معينة في تاريخ معين ، وتلك أُمور يمكن إثباتها ، ويستطيع المعلم أن يرىٰ أن تلاميذه يحصلّون هذه الأشياء على وجه صحيح . أما ما يتصل بمعنىٰ القصيدة من حيث هي كل فإنه لا يستنفد بأيّ شرح ، ذلك لأن المعنىٰ هو ما تعنيه بالقياس إلى قرّاء مختلفين من ذوي الحسّ المرهف . وأمّا الخطر الثاني ـــ وهو خطر لا أحسب أن أيّاً من النقاد في المجلّد الذي ذكرته قد وقع فيه ، ولكنه خطر يتعرّض له القارىء ـــ فهو خطر افتراض أن تأويل القصيدة ، إذا كان صحيحاً فهي بالضرورة بيان لما كان الكاتب يحاول أن يفعله

بصورة شعورية أو لا شعورية. ذلك لأن هناك ميلاً شائعاً جداً إلى الاعتقاد أننا نفهم القصيدة عندما نحقق أُصولها ونتتبّع العملية التي أخضع الشاعر مادته لها، بحيث أننا يمكن بسهولة أن نعتقد العكس ــ وهو أن أي شرح للقصيدة إنما هو أيضاً بيان للكيفية التي كتبت بها. وقد أثار تحليل قصيدة «بروفروك» الذي أشرت إليه، اهتمامي لأنه أعانني على رؤية القصيدة من خلال عيني قارىء ذكي مرهف الحس مجتهد وذلك لا يعني مطلقاً أن أقول إنه رأىٰ القصيدة من خلال عينّي، أو أن بيانه له أية علاقة بألوان المعاناة التي أدّت إلى كتابتي لها، أو بأي شيء عانيته في عملية كتابتها، وتعليقي الثالث هو أنني وددْتُ لو رأيت المنهج المطبّق على قصيدة جديدة بعض الجدّة، قصيدة جيدة جداً، من القصائد التي لم أعرفها من قبل: لأني أود أن أستجلي هل كنت سأقدر على الاستمتاع بالقصيدة بعد متابعة التحليل، وذلك لأن كل القصائد في الكتاب تقريباً كانت قصائد عرفتها وأُحببتها كثيراً من السنين، وبعد قراءة التحليل وجدت أنني كنت بطيئاً في استعادة شعوري السابق حول القصائد. وكان الأمر كما لو أن أحداً فكّك آلة قطعاً قطعاً، وترك لي مهمة إعادة تجميع الأجزاء. وإني ليخالجني، في الحقيقة، شعور بأن قسطاً كبيراً من قيمة تأويل ما، يكمن ــ في أنه ينبغي أن يكون تأويلي الخاص. فقد تكون هناك أشياء كثيرة تفترض معرفتها حول هذه القصيدة أو تلك، أشياء كثيرة يستطيع العلماء أن يعلموني إيّاها فيساعدني ذلك على تجنب سوء فهم محدد، ولكنني أعتقد أن التأويل الحق يجب أن يكون في الوقت ذاته تفسيراً لمشاعري الخاصة عندما أقرؤه.

ولم يكن من غرضي أن أُقدم نظرة شاملة إلى كل نماذج النقد الأدبي التي تتم ممارستها في عصرنا. وإنما وددت أول الأمر لفت الانتباه إلى تحوّل النقد الأدبي الذي يمكن أن نقول إنه بدأ مع كولريدج وتتابع بسرعة أعظم خلال السنوات الخمس والعشرين الأخيرة. وكنت أرىٰ أن هذا التسارع كان يحثّه علاقة العلوم الاجتماعية بالنقد، وتعليم الأدب (بما في ذلك الأدب المعاصر) في المعاهد والجامعات. ولست آسف للتحول، إذ يبدو لي أنه كان لا مندوحة عنه، ففي عصر لا يقين فيه، وفي

عصر يتولّى الناس فيه الذهور من العلوم الجديدة، وفي عصر لا يمكن التسليم فيه إلاّ بالقليل جدّاً، على أنه معتقدات، وافتراضات وخلفية مشتركة بين كل القراء، لا يمكن أن تكون منطقةً قابلة للاستكشاف أرضاً محرّمة، ولكن بين كل هذا التنوّع يمكننا أن نتساءل، أو يوجد شيء ما يجب أن يكون مشتركاً بين كل ألوان النقد الأدبي، وما هو؟ فقبل ثلاثين سنة أكدت أن الوظيفة الجوهرية للنقد الأدبي هي شرح الآثار الفنية وإصلاح **الذوق**. وهذه العبارة يمكن أن يكون لها في آذاننا صدى ينطوي على التبجّح في عام ١٩٥٦م. وربما استطعت أن أصوغها على نحو أكثر بساطة، وأكثر قبولاً في العصر الحاضر، بأن أقول «رفع مستوى **فهم** الأدب والاستمتاع به. وينبغي أن أضيف أنه يوجد شيء متضمن هنا أيضاً، وهو الوظيفة السلبية المتمثلة في الإشارة إلى ما لا ينبغي الاستمتاع به. ذلك لأن الناقد يمكن، في مناسبة ما، أن يُدعى لإدانة ما ينتمي إلى الدرجة الثانية وفضح ما يقوم على الخداع، على الرغم من أن هذا الواجب يعد ثانوياً بالقياس إلى واجب الثناء المميِّز على ما هو جدير بالثناء. ويجب أن أؤكد نقطة مفادها أنني لا أفكر **بالاستمتاع والفهم** على أنهما نشاطان متميّزان ـــ أحدهما انفعالي والآخر ذهني. ولست أقصد **بالفهم** الشرحَ، على الرغم من أن شرح ما يمكن شرحه يمكن أن يكون في الغالب تمهيداً ضرورياً للفهم، ولأضرب مثلاً بسيطاً جداً: إن تعلم الكلمات غير المألوفة والأشكال غير المألوفة للكلمات تمهيد ضروري لفهم تشوسر، إنه شرح. ولكن في وسع المرء أن يتمكّن من المفردات، واللفظ، والنحو وبنية الجملة عند تشوسر ـــ وفي الواقع، إذا أردنا أن نذهب في مثالنا إلى مرحلة أبعد، يستطيع المرء أن يلّم إلماماً جيداً بعصر تشوسر، وتقاليده ومعتقداته وثقافته وجهله، ويظل مع ذلك **لا يفهم الشعر** ذلك أن فهم قصيدة يعادل الاستمتاع بها على أسس سليمة. ويمكن للمرء أن يقول إنه يعنى أن تستخرج متعة من القصيدة بمقدار ما تستطيع أن تعطيك. أما أن نستمتع بقصيدة في ظل سوء فهم لما هيّتها فذلك يعني أن نستمتع بمجرد انعكاس فكرنا الخاص. إن اللغة آلة يبلغ من صعوبة معالجتها أن عبارتيْ «يستمتع» و «يحصل

على المتعة من» لا يبدو أنهما تعنيان الشيء ذاته: أي أن قولك إن أحداً «يحصل على المتعة من» الشعر لا يبدو أنه يعنى تماماً مثل قولك «يستمتع بالشعر». وفي الحقيقة يختلف معنى «المتعة» ذاته باختلاف الموضوع الذي يبعث المتعة، وحتى القصائد المختلفة تمنح ألواناً مختلفة من الإشباع. ومن المؤكد أننا لا نستمتع بقصيدة استمتاعاً كاملاً ما لم نفهمها، ومن الناحية الأخرى، يصحّ بالقدر ذاته، أننا لا نفهم قصيدة فهماً كاملاً ما لم نستمتع بها. وهذا يعني الاستمتاع بها بالدرجة الملائمة، وبالطريقة الصحيحة، فيما يتعلق بالقصائد الأخرى (وذلك أن الذوق يتجلّى من خلال العلاقة بين استمتاعنا بقصيدة واستمتاعنا بقصائد أخرى وسواها). ولا تكاد توجد ضرورة لنضيف أن هذا يتضمّن أنه ينبغي ألاّ يستمتع بالقصائد الرديئة ــ ما لم تكن رداءتها من نوع يجتذب حسّ الفكاهة لدينا.

لقد قلت إن الشرح يمكن أن يكون تمهيداً ضرورياً للفهم، ويبدو لي على أية حال، أنني أفهم بعض الشعر من دون شرح، ومثال ذلك قول شكسبير:

إنما يرقد أبوك على عمق خمس قامات.

أو قول شيللي:

أوَ شاحبٌ أنتَ من الإرهاق.
من العروج إلى السماء، والتحديق إلى الأرض؟

ذلك لأني لا أرى هنا، وفي قدر كبير من الشعر، شيئاً يحتاج إلى الشرح ــ وأعني شيئاً يُساعدني شرحه على الفهم بصورة أفضل، وبناء على ذلك، على الاستمتاع به بدرجة أكبر. وفي بعض الأحيان يمكن أن يصرف الشرح انتباهنا، كما أشرت إلى ذلك من قبل، صرفاً تاماً عن القصيدة من حيث كونها شعراً بدلاً من أن يقودنا في اتجاه الفهم. وقد يكون أفضل الأسباب التي تحملني على الاعتقاد أنني لست مخدوعاً في اعتقادي أنني أفهم مثل هذا الشعر، كغنائيات شكسبير وشيللي التي استشهدت بها آنفاً، هو أن هاتين القصيدتين تحدثان فيّ، عندما أعيد

قراءتهما اليوم، هزة فيها من الحدة مثل ما كان لقراءتهما عندي قبل خمسين عاماً.

وإذاً فالفرق بين الناقد الأدبي والناقد الذي تجاوز حدود النقد الأدبي لا يكمن في أن الناقد الأدبي هو أدبي «محض»، أو في أنه مجرد من ألوان الاهتمام الأُخرىٰ. فالناقد الذي لم يهتّم بشيء سوىٰ «الأدب» خليق ألاّ يكون لديه إلاّ القليل جداً مما يقوله لنا، لأن أدبه سيكون تجريداً محضاً. فللشعراء ألوان أُخرىٰ من الاهتمام إلى جانب الشعر — وإلاّ كان شعرهم فارغاً جداً: وذلك أنهم شعراء لأن اهتمامهم الغالب كان يتمثل في تحويل معاناتهم وتفكيرهم إلى شعر (وأنْ تُعاني وتفكّر يعني أن تكونَ لكَ ألوانٌ من الاهتمام وراء الشعر). وبموجب ذلك يكون الناقد **ناقداً أدبياً** إذا كان اهتمامه الأول في كتابته للنقد يتمثل في مساعدة قرائه على أن **يفهموا ويستمتعوا**. ولكن لا بدّ أن تكون لديه ألوان أُخرىٰ من الاهتمام، بمقدار ما لدىٰ الشاعر نفسه، ذلك لأن الناقد الأدبي ليس مجرد خبير تقنيّ تعلم القواعد التي ينبغي مراعاتها من قبل الكتّاب الذين ينتقدهم. وإنما يجب أن يكون الناقدُ الرجل الكامل، رجلاً ذا معتقدات وقناعات ومعرفة وخبرة بالحياة.

ولذلك نستطيع أن نتساءل، حيال أية كتابة تعرض علينا على أنها نقد أدبي، هل تهدف إلى الفهم والاستمتاع؟ فإذا لم تكن كذلك، يمكن أن تظل نشاطاً مبرّراً ونافعاً، ولكن يجب الحكم عليها على أنها إسهام في علم النفس أو علم الاجتماع أو المنطق أو التربية أو بعض الدراسات الأُخرىٰ — ويجب الحكم عليها من قبل مختصين، لا من قبل رجال الأدب، ويجب ألاّ نعدّ كتابة السيرة والنقد شيئاً واحداً فالسيرة تفيد عادة في تقديم التفسير الذي يمكن أن يفتح الطريق نحو مزيد من الفهم، ولكنها يمكن أيضاً، من خلال توجيه انتباهنا إلى الشاعر، أن تذهب بنا بعيداً عن الشعر. ويجب ألاّ نخلط بين المعرفة — المعلومات الواقعية — الخاصة بعصر الشاعر، وأحوال المجتمع الذي عاش فيه، والأفكار السائدة في عصره، والمتضمنة في كتاباته، وحالة اللغة في عصره — وبين فهم شعره، فمثل هذه المعرفة، كما قلت، يمكن أن تكون إعداداً ضرورياً لفهم الشعر، كما أن لها، فوق ذلك، قيمتها الخاصة،

بحكم كونها تاريخاً . أما ما يتصل بتقدير الشعر فلا يمكن أن تؤدي بنا إلاّ إلى الباب : وعلينا أن نجد طريقنا الخاص في الداخل . ذلك لأن الغرض من تحصيل مثل هذه المعرفة ، من وجهة النظر المستخلصة من خلال هذه الصفحات ، لا يتمثل ، في المقام الأول ، في أن نكون قادرين على أن نتصوّر أنفسنا في عصرٍ ناءٍ ، وفي أن نكون قادرين على أن نفكر ونشعر ، لدى قراءة الشعر ، كما كان يمكن أن يفكر ويشعر معاصر الشاعر ، على الرغم من أن مثل هذه المعاناة لها قيمتها الخاصة ، والأحرى أن الغرض هو تجريد أنفسنا من قيود عصرنا الخاص ، وتجريد الشاعر الذي نقوم بقراءة آثاره ، من قيود عصره ، لنحصل على المعاناة المباشرة والاتصال المباشر بشعره . ولأَقُلْ إن ما يهمني أكثر مما عداه ، في قراءة قصيدة غنائية لسافو[1] ، ليس أن أتصور نفسي اغريقياً من الجزيرة كان يعيش قبل خمسة وعشرين قرناً ، بل ما يهّم إنما هو المعاناة التي هي ذاتها بالقياس إلى كل الكائنات البشرية ، على اختلاف القرون واللغات ، القادرة على بعث الاستمتاع بالشعر ، إنها الشرارة التي تستطيع أن تثب عبر هذه السنين الخمسمائة والألفين . وإذاً فالناقد الذي أشعر نحوه بأكثر الامتنان هو الناقد الذي يستطيع أن يجعلني أنظر إلى شيء لم أنظر إليه من قبل ، أو نظرت إليه ولكن بعينين يغشيّهما الهوى ، ويضعني وجهاً لوجه أمامه ، ثم يدعني وحدي معه . وانطلاقاً من تلك النقطة لا بدّ لي أن أعتمد على إحساسي الخاص وذكائي وقدرتي على المعرفة .

وفي النقد الأدبي ، إذا ركزنا كل التوكيد على **الفهم** فنحن عرضة لخطر الإنزلاق من الفهم إلى مجرد الشرح ، بل نحن عرضة لخطر ممارسة النقد وكأنه علم وهو الشيء الذي لا يمكن أن يكونه أبداً . ومن الناحية الأخرى ، إذا أفرطنا في توكيد **الاستمتاع**

---

(١) Sappho شاعرة أغريقية عاشت بين القرنين السادس والسابع قبل الميلاد .

« المترجم »

فسنوشك أن نقع في الجانب الذاتي والانطباعي، واستمتاعنا لن تكون فائدته أكثر من مجرد تسلية وتزجية وقت ويبدو أن النموذج الأخير للنقد، أي النموذج الانطباعي هو الذي كان سبب الضيق الذي شعرت به، قبل ثلاثة وثلاثين عاماً، عندما كتبت عن «وظيفة النقد». ويبدو لي اليوم أننا نحتاج أن نكون أكثر حذراً من النموذج التفسيري البحت. ولكنني لا أريد أن أدعكم تحملون انطباعاً مؤداه أنني أرغب في إدانة النقد في عصرنا. فلقد كانت هذه السنوات الثلاثون الأخيرة، فيما أظن، فترة متألّقة في النقد الأدبي في كل من بريطانيا وأمريكا، بل ربما بلغ بها الأمر إلى أن تبدو، في نظرة إلى الوراء، متألقة بصورة فائقة. من يدري؟

فرجيل والعالم المسيحي (١)

إن التقدير الذي حظي به فرجيل عبر تاريخ المسيحية يمكن أن يظهر بسهولة ، في تقييم تاريخيّ له ، راجعاً إلى أحداث ، وإلى أمور لا علاقة لها بالموضوع ، وإلى أشكال من سوء الفهم ، وخرافات . ومثل هذا التقييم يستطيع أن يبيّن لك لماذا كانت قصائد فرجيل تحظى بهذا القدر الكبير من الثناء ، غير أنه لا يمكن أن يقدم لك أي سبب يدل على أنه استحق هذه المكانة الرفيعة . وتعدُّ أقلَّ من ذلك قدرتُه على اقناعك بأن هذا العمل له أية قيمة بالقياس إلى العالم اليوم أو غداً أو إلى الأبد . وما يهمني هنا إنما هو خصائص فرجيل تلك التي تجعله متعاطفاً على نحو غريب مع الفكر المسيحي ، على أن توكيد هذا لا يعني أن نضفي عليه أية قيمة مبالغ فيها من حيث كونه شاعراً وحتى من حيث كونه أخلاقياً ، فوق تلك القيمة التي يتمتع بها

---

(١) اذيعت من هيئة الاذاعة البريطانية عام ١٩٥١ ، ونشرت في مجلة « المستمع — The Liatener والترجمة المستشهد بها لفرجيل هنا هي الترجمة الصادرة عن مكتبة Loeob . أما ترجمة دانتي الواردة ههنا وفي أماكن أخرى فهي الترجمة الصادرة عن سلسلة Temfle Classics

كل الشعراء الآخرين من اغريق أو رومان .

وعلى أية حال فثمة « حدث » واحد أو « سوء فهم » واحد لعب مثل هذا الدور في التاريخ بحيث يعد تجاهله تهرّباً ، وهذا بالطبع هو نشيد الرعاة[١] الرابع الذي يتحدث فيه فرجيل ، بمناسبة ميلاد ابن لصديقه بولليو ، الذي عيّن قنصلاً منذ عهد قريب ، أو في ترقّب لهذا الولد ، بلغة منمقة ، فيما يفهم منه في الظاهر أنه مجرد رسالة تهنئة إلى الأب السعيد .

لقدْ أقبل الآن العصر الأخير لأُنشودة كوميه[٢] .
وها هو ذا مسار القرون يبدأ من جديد .
والآن تعود العذراء
ويعود سلطان زحل ...

وسيتمتع بنعمة الحياة المقدسة ، وسيرىٰ الأبطال * يخالطون الآلهة ، وسوف يُرىٰ هو نفسه من قبلهم .

وسوف يحكم عالَماً نشرت السلامَ في أرجائه فضائلُ أبيه ...
وسوف تهلك الأفعىٰ ، وسيهلك النبات السامّ الخبيث
وسوف ينبجس الطيب الآشوري على كل أرض ...

وقد كانت مثل هذه العبارات تبدو على الدوام متسمة بالإفراط ، على أن الطفل الذي كان موضوعاً لها لم يلعب قط دوراً عظيماً في العالم . ولقد أُشير إلى أن فرجيل إنما كان يخادع صديقه بهذه المغالاة الشرقية . ورأي بعض الباحثين أنه كان يقلّد ، أو يحاكي أُسلوب كلمات الوحي المتنزّل على العرّافات . وقد خمّن بعضهم أن القصيدة موجهة بصورة مقنّعة إلى أُوكتافيوس[٣] ، بل خمّنوا أنها تتناول نجل أنطونيو وكليو باترا .

---

(١) The bousth Ecpogue . « المؤلف »

(٢) مستوطنة اغريقية في ايطاليا ، اصبحت رومانية عام ٣٣٨ ق.م .

(٣) الاسم الأول للامبراطور الروماني اوغسطوس قيصر في بداية حكمه .

ويقدم باحث فرنسيّ هو كاركوبينو[١] سبباً وجيهاً للاعتقاد بأن القصيدة تنطوي على إشارات إلى المذهب الفيثاغورثي . ويبدو أن سر القصيدة لم يجتذب أي انتباه خاص إلى أن وقف عليه الآباء المسيحيون . فالعذراء ، والعصر الذهبي والسنة العظيمة ، وما يوازي نبوءات إشعيا ، حول «نجل الآلهة العزيز» (Cara deuın suboles)[٢] ، «وسليل جوبيتر العظيم» ـــ كل ذلك كان له أن يكون إلاّ المسيح نفسه ، المسيح الذي تنبأ بظهوره فرجيل في العام ٤٠ ق . م . وكان لاكتانيوس والقديس أُوغسطين يعتقدان هذا ، وكذلك كانت تعتقد كنيسة العصور الوسطىٰ كلها ، ودانتي ، بل ربما كان يعتقد ذلك فيكتور هيجو ، على طريقته الخاصة .

ومن الممكن أن نعثر على تفسيرات أُخرىٰ ، ونحن نعرف منذ الآن عن الاحتمالات أكثر مما يعرف الآباء المسيحيون ، ونحن نعرف أيضاً أن فرجيل ، الذي كان رجل الاطلاع الواسع في عصره ، كما بيّن لنا السيد جاكسون نايت . (J. knight) ، حسن الاطلاع في مسائل الفنون الشعبية والآثار ، كانت له على الأقل معرفة غير مباشرة بالأديان وبلغة الشرق الرمزية ، وهذا خليق أن يكون كافياً في حد ذاته لتعليل أية إشارة إلى النبوءة العبرية . أمّا أن نعدّ نبوءة التجسُّد مجرد مصادفة ، فذلك أمر يتوقف على ما نقصده بالمصادفة . وأمّا أن نعدّ فرجيل نبيّاً مسيحياً فذلك يتوقف على تأويلنا لكلمة نبّوة (Prophecy) . غير أني أشعر شعور المستيقن أن فرجيل نفسه كان يهتم اهتماماً واعياً بالأمور الداخلية أو بالسياسة الرومانية فحسب ، وأعتقد أنه كان خليقاً أن تتوّلاه الدهشة البالغة من جرّاء المهمة التي كان يفترض أن يحظىٰ بها نشيده الرعويّ الرابع . فإذا كان النبيّ ، بالتعريف ، هو الرجل الذي أحاط بالمعنىٰ الكامل لما كان يقول فإن هذا خليق أن يكون خاتمة المسألة بالقياس إليَّ . ولكن إذا كان لكلمة

---

(١) Carcopino . « المترجم »

(٢) وردت كذلك في الأصل باللاتينيّة .

الوحي أن تخطئ بأي معنىً فلا بد لها أن تعني هذا بالضبط ، وهو أن المتكلم أو الكاتب ينطق بشيء ما لا يفهمه كل الفهم — أو يمكن أن يخطىء في تأويله حين ينفصل عنه الوحي . ولا ريب أن هذا صحيح بالقياس إلى الإلهام الشعري وثمة سبب للإعجاب بإشعيا الشاعر أكثر وضوحاً من السبب الذي يحمل على الإدعاء بأن فرجيل نبيّ . فالشاعر قد يعتقد أنه يعبّر عن معاناته الخاصة فحسب ، وقد تكون أبياته بالقياس إليه مجرّد وسيلة للحديث عن نفسه دون البوح بها ، ومع ذلك فإن ما كتبه قد يصل ، بالقياس إلى القراء ، إلى التعبير عن مشاعرهم الدفينة الخاصة بينما يعبّر في الوقت نفسه عن صرخة يأس لجيل من الأجيال . ولا يحتاج إلى أن يعرف ما سينتهي إليه معنىً شعره عند الآخرين . والنبي لا يحتاج أن يفهم معنىً كلامه التنبؤي .

ونحن نتسم بعادة ذهنيّة تجعل تفسير المُعجز بالمصطلحات الطبيعية أيسر كثيراً من تفسير الطبيعيّ بالمصطلحات الإعجازية ومع ذلك فالأخير ضروريٌّ ضرورة الأول ، فالمعجزة التي تقبلّها كل فرد وآمن بها بغير صعوبة خليقة أن تكون معجزة غريبة في الواقع ، لأن ما كان معجزاً بالقياس إلى كل فرد خليق أن يبدو طبيعيّاً أيضاً بالقياس إلى كل فرد ، ويبدو لي أن المرء يستطيع أن يقبل أيَّ تفسير للنشيد الرعويّ الرابع من قبل باحث أو مؤرخ ، حين يكون الأكثر قابلية للتصديق من حيث الظاهر ، وذلك لأن الباحثين والمؤرخين لا يمكن أن يُعْنَوْا إلاّ بما كان فرجيل يعتقد أنه كان يقوم بأدائه ، ولكن إذا وجد ، في الوقت ذاته ، شيء كهذا الإلهام — ونحن ماضون في استعمال الكلمة — فإنما هو شيء يمتنع على البحث التاريخيّ .

وقد كان عليَّ أن أنظر في النشيد الرابع لأنه بالغ الأهمية في صدد الحديث عن تاريخ مكانة فرجيل في التقاليد المسيحية ، حتىٰ أن تجنب ذكره يمكن أن يؤدي إلى سوء فهم . وليس من الممكن أن نتحدث عنه دون أن نشير إلى الطريقة التي يتقبل بها المرء ، أو يرفض ، وجهة النظر القائلة إنه يتنبأ بمجيء المسيح . على أني لم أرد إلاّ أن أوضح أن القبول الحرفي لهذا النشيد الرعوي على أنه نبوءة له علاقة كبيرة بالإدخال

المبكر لفرجيل في صورة مادة مطالعة ملائمة للمسيحيين . ومن هنا انفتح الطريق لتأثيره في العالم المسيحي . ولست أنظر إلى هذا على أنه حادث ، ببساطة ، أو على أنه مجرد فضول في الأدب . ولكن ما يهمني في الواقع إنما هو ما ينطوي عليه فرجيل من عنصر يعطيه مكانة فريدة لها شأنها ، في نهاية عالم ما قبل المسيحية ، وفي بداية العالم المسيحي . وهو يبدو في الصورتين كلتيهما : فهو يقيم علاقة بين العالم القديم والعالم الجديد ، ويمكننا أن نتخذ لموقعه الغريب رمزاً هو النشيد الرعويّ الرابع ، وعلى هذا ففي أي الجوانب يسبق أعظمُ شعراء الرومان العالم المسيحي بطريقة لا يفعلها الشعراء الإغريق؟ لقد أجاب عن هذا السؤال على أفضل وجه تيودور هيكر المحَدث في كتابه صدر منذ بضع سنوات ، في ترجمة انكليزية تحت عنوان (فرجيل أبو الغرب)[1] . وسوف استخدم طريقة هيكر .

وسوف اقدّم هنا استطراداً ضئيلاً وربما كان عاديّاً ، فحين كنت غلاماً في المدرسة قُدّر لي أن أتعرّف على الإلياذة في العام نفسه . وكنت حتىٰ تلك اللحظة ، قد وجدت في اللغة الاغريقية دراسة تربو كثيراً على اللاتينية بإثارتها . وما زلت أرىٰ فيها لغة أعظم كثيراً : فهي لغة لم تَفُقْها أُخرىٰ قطُّ من حيث كونها وسيلة نقل لأحْفَل الأنساق وأدقّ الظلال في الفكر والشعور . ومع ذلك فقد وجدت نفسي ترتاح إلى فرجيل كما لم تكن ترتاح إلى هومير ، وربما كان الأمر مختلفاً بعض الاختلاف لو أننا كنا قد بدأنا بالأُوذيسا بدلاً من الإلياذة ، ذلك لأننا حين انتهينا إلى قراءة فصول مختارة معينة من الأُوذيسا ـــ وأنا لم أقرأ قطُّ في اليونانية من الأُوذيسا أكثر من تلك الفصول المختارة ـــ كنت أكثر سعادة . وإنه ليسرني في أن أقول إن تفضيلي لم يكن يعني ، بلا ريب ، أنني كنت أرىٰ في فرجيل الشاعر الأعظم . فذلك هو النوع من الخطأ الذي نُعدُّ مَصونين عنه في الشباب ، وذلك ببساطة ، لأننا أكثر طبيعيّة من

---

(١) T. Haecker, Visgil, the Father of the West

أن نطرح مثل هذا السؤال المصطنع ـــ وإنما هو مصطنع لأن فرجيل مهما يكن من سَيْرِه على سَنَن هومير، لم يكن يحاول أن يؤدي الشيء ذاته. وربما كان من المعقول بالقدر ذاته أن يحاول المرء تقدير «العظمة النسبية للأُوذيسا» و «عوليس»[١] جيمس جويس، وذلك، ببساطة، لأن جويس استعمل إطار الأُوذيسا لأغراض مختلفة تماماً، وكانت العقبة في طريق استمتاعي بالإلياذة، في ذلك العمر، سلوكُ الناس الذين كتب هومير عنهم. فقد كانت الآلهة كالأبطال في استخفافها المسؤولية وفي وقوعها فريسة لأهوائها وفي خلوّها من الروح الشعبية وروح اللعب الموافق للأُصول، وكان هذا يصدمني. ويُضاف إلى هذا أن روح الفكاهة عندها لم تكن تتسع إلاّ لأشد أشكال المزاح السمج فظاظة. فقد كان أخيل متوحشاً، وكان البطل الوحيد الذي يمكن الثناء عليه سواء لسلوكه أم لحكمه، هو هيكتور، وكان يبدو لي أن هذا كان وجهة نظر شكسبير أيضاً:

لو كانت هيلينُ زوجةَ ملكِ اسبارطة
ومعلوم أنها كذلك، فإن هذه القواعد الأخلاقية
للطبيعة وللأمم ترفع صوتها عالياً.
لكي تُستعاد من جديد...

وكل هذا يمكن أن يبدو وأنه كان ببساطة نزوة غلام صغير فاسد. على أني عدّلت آرائي المبكّرة ـــ أما التفسير الذي ينبغي لي أن أُقدمه الآن فهو أنني كنت أفضّل، بالغريزة عالم فرجيل على عالم هومير ـــ لأنه كان عالماً أكثر تحضراً إذ يتسم بالكرامة والعقل والنظام. وعندما أقول «عالم فرجيل» فإنما أقصد ما صنع فرجيل نفسه من العالم الذي عاش فيه. فقد كانت روما العصر الامبراطوري فظة متوحشة بما فيه الكفاية، وكانت في جوانب هامة أقلّ تحضراً من أثينا في ذروة عظمتها. وكان الرومان

---

(١) Ulysses.

أقل موهبة من الأثينيين في الفنون والفلسفة والعلوم البحتة ، وكانت لغتهم أكثر تصلّباً بالقياس إلى التعبير عن كلّ من الشعر أو الفكر المجرّد . لقد جعل فرجيل من الحضارة الرومانية في شعره شيئاً أفضل مما كانت عليه في الواقع . تعد حساسيته أكثر قرباً إلى المسيحية من حساسية أي شاعر آخر روماني أو اغريقي : وربما لم تكن مثل تلك الحساسية التي كانت للمسيحي الأوّل ، بل كانت مثل تلك التي كانت للمسيحية منذ العهد الذي نستطيع أن نقول عنده أن حضارة مسيحية قد ظهرت إلى حيّز الوجود . فنحن لا نستطيع أن نقارن بين هومير وفرجيل ، غير أننا نستطيع أن نقارن الحضارة التي كان هومير يتقبّلها بحضارة روما كما هذّبتها حساسية فرجيل .

وإذاً فما عسىٰ أن تكون الخصائص الرئيسية التي تجعل فرجيل متعاطفاً مع الفكر المسيحي ؟ أنا أعتقد أن الطريقة التي تمثل أكبر مناط للأمل في تقديم بعض الإشارات بصورة موجزة هي أن نتبع نهج هيكر ، وأن نحاول تطوير دلالة كلماتٍ معينة من الكلمات المفاتيح . ومثل هذه الكلمات هي : العمل ، الولاء ، النظام (Labor, Pietas, Tatum) . وأعتقد أن « القصائد الزراعيّة » ضرورية من أجل فهم « لفلسفة فرجيل » — ونحن نستعمل الكلمة بتمييز مؤداه أننا لا نقصد الشيء ذاته تماماً حين نتحدث عن فلسفة شاعر كما نفعل حين نتحدث عن فلسفة مفكر تجريدي . وتعدّ « القصائد الزراعيّة » ، من حيث كونها رسالة تقنيّة في الزراعة ، صعبة وثقيلة معاً ، إذ أن معظمنا لا يتمتع بالتمكّن من اللاتينيّة الضرورية لقراءتها قراءة المستمتع وليست لديه أية رغبة في تذكير نفسه بمتاعب أيام الدراسة . وينبغي ألاّ أُوصي بها إلاّ ، في ترجمة السيد داي لويس[1] الذي صاغها في شعر حديث ، غير أنها عمل كرّس له مؤلفه وقتاً وجهداً وعبقرية ، ففيمَ كتبها ؟ ليس لنا أن نفترض أنه كان يسعىٰ لتعليم مهنتها للمزارعين في أرض موطنه ، أو أنه كان يهدف ببساطة إلى تقديم كتاب موجز لأبناء

---

(١) Day Leuris .

المدن الذين يتوقون إلى شراء أرض وإلى أن يبدؤوا حياتهم مزارعين كلاّ ، وليس من المحتمل أنه كان مهتماً بتصنيف بيانات ، تلبية لفضول الأجيال اللاحقة ، عن طريق الزراعة في عصره فالأكثر احتمالاً أنه كان يأمل أن يذكّر مالكي الأراضي الغائبين الذين لا يلقون بالاً إلى مسؤولياتهم ، والذين كان يجتذبهم حب الملذات أو حب السياسة ، إلى العاصمة ، بالواجب الأساسي في التعلّق بالأرض . ومهما يكن الدافع الذي يعيه يبدو من الواضح بالقياس إليّ أن فرجيل كان يرغب في توطيد كرامة العمل الزراعي وأهميّة التعهّد الحسن للأرض في رفاهية الدولة من الناحيتين المادية والمعنوية معاً . على أن حقيقة أن كل قالب شعري رئيسيّ استخدمه فرجيل كان له بعض السوابق المماثلة في الشعر الإغريقي يجب ألاّ يسمح لها أن تغشىٰ بظلالها الأصالة التي أعاد بها إبداع كل قالب استخدمه ، وليس هناك فيما أعتقد سابقة لروح القصائد الزراعية ، ثم أن الموقف حيال الأرض ، والعمل في الأرض ذلك الموقف الذي يتم التعبير عنه هناك ، هو شيء يجدر بنا أن نجده مفهوماً بصورة خاصة الآن ، إذ يبدأ تكتل المدن ، والهرب من الريف ، وانتهاب الأرض ، وتبديد الموارد الطبيعية ، بجذب الانتباه . لقد كان الإغريق هم الذين علمونا تقدير وقت الراحة ، وهم الذين نرث عنهم إدراك أن أسمىٰ حياة هي حياة التأمّل . ولكن هذا التقدير للراحة كان عند الإغريق مقترناً بازدراء المهن المبتذلة . وكان فرجيل يدرك أن الزراعة أساسية في الحضارة ، وقد وطّد كرامة العمل اليدويّ وحين ظهرت أنظمة الأديرة المسيحية إلى حيز الوجود : تحقق ارتباط الحياة التأملية وحياة العمل اليدويّ أوّل مرة وما عادت هذه المهن مرتبطة بطبقتين مختلفتين من الشعب إحداهما نبيلة والأُخرىٰ وضيعة ولا تلائم إلاّ العبيد أو أشباه العبيد . وكان في عالم العصور الوسطىٰ شطر كبير لا يتسم بالمسيحية وكانت الممارسة في العالم الدنيوي مختلفة جداً عن تلك الممارسة الخاصة بالأنظمة الدينية في أفضل أشكالها ، غير أن المسيحية قامت ، على الأقل ، بتوطيد فعلّي للمبدأ القائل إن الفعل والتأمّل ، العمل والصلاة ، ضروريّان كلاهما لحياة الإنسان الكامل . ومن الممكن أن يكون الرهبان الذين قرؤوا أعمال فرجيل في أديرتهم قد قدّروا نظرة فرجيل

الثاقبة .

ويُضاف إلى ذلك أننا نحتاج إلى أن نحتفظ بهذا التوكيد في القصائد الزراعية في أذهاننا عندما نقرأ الانيادة ، إذ أن فرجيل معنيٌّ بأمر **الامبراطورية الرومانية** ، بتوسيع الحكم الامبراطوري وتبريره . وقد وضع مثالاً لروما وللامبراطورية بوجه عام ، لم يتحقق قط في التاريخ ، غير أن مثال الامبراطورية كما يراه فرجيل مثال نبيل ، وكان تعلّقه بروما مبنيّاً على التعلق بالأرض ، بالإقليم الخاص بعينه ، وبالقرية الخاصة ذاتها ، وبالأُسرة في القرية ، وبالقياس إلى قارىء التاريخ قد يبدو هذا التأسيس للعامّ على الخاصّ وهميّاً بصورة مماثلة بالضبط لاحتمال أن يبدو اقتران الحياة المتأملية والحياة الفاعلة وهميّاً عند معظم الناس . ذلك أن هذه الأهداف قد تتم مواجهة معظمها في صورة بدائل : فنحن نرفع من شأن الحياة التأملية ونستخفّ بالحياة العملية ، أو نعلي شأن الحياة العملية وننظر إلى الحياة التأملية باستخفاف ساخر إن لم ننظر إليها باستهجان أخلاقي . ومع ذلك فمن الممكن أن يكون الإنسان الذي يؤكد ما لا يقبل الانسجام في الظاهر ، هو المصيب .

ثم نأتي إلى الكلمة الثانية . فمن المألوف أن كلمة « الورع — Piety » ليست إلاّ ترجمة مخفَّفة ، متغيّرة ، ومخصصة لكلمة (Pietas) (باللاتينية) ونحن نستعملها بمعنيين : فهي تشير بوجه عام إلى ارتياد الكنيسة مع الورع ، أو على الأقل إلى ارتياد الكنيسة مع مظهر الورع ، وفي المعنىٰ الآخر تكون مسبوقة بالصفة (بَنَوي — Bilial) الدالة على السلوك السليم تجاه الوالدين . وحينما يتحدث فرجيل ، مثلما يحدث بالفعل ، عن إنياس الورع ، فنحن خليقون أن نفكر برعايته لأبيه ، وبتعلّقه بذكرىٰ والده ، وبلقائه المؤثر مع والده لدىٰ هبوطه إلى العوالم السُفلىٰ ، غير أن كلمة (Pietas) اللاتينية (بمعنىٰ الورع) عند فرجيل لها أشكال من تداعي المعاني أوسع من ذلك كثيراً : فهي تتضمن موقفاً تجاه الفرد ، وتجاه العائلة ، وتجاه الإقليم ، وتجاه المصير الامبراطوري لروما ، وأخيراً فإن إنياس يعد « ورعاً » —(Pious) أيضاً في توقيره للآلهة ، وفي مراعاته الدقيقة للطقوس والتقدمات ، إنه موقف تجاه كل هذه

الأشياء، ولذلك فهو يوحي بوحدة ونظام فيما بينها: إنه في الحقيقة موقف تجاه الحياة.

ومن أجل ذلك لا يعد إنياس، ببساطة، رجلاً أوتي عدداً من الفضائل، كلٌّ منها تعدُّ نوعاً من الورع، بحيث تكون تسميته ورعاً بوجه عام مجرد استعمال مصطلح جامع مريح: فالورع واحد، وهذه جوانب من الورع تتجلّىٰ في سياقات مختلفة، وكل جانب منها يدل على الجوانب الأُخرىٰ بصورة ضمنية ففي تعّلقه بوالده لا يكون مجرد ولد جدير بالإعجاب، فهناك عاطفة شخصية، ولولاها لكان الورع البّنوي ناقصاً، غير أن العاطفة الشخصية ليست هي الورع، إذ أن هناك أيضاً التعلّق بأبيه من حيث هو أبوه، ومن حيث هو سلفه: وهذا هو الورع من حيث هو قبول رباط لم يكن للمرء دور في اختياره، وتتعرض مزيّة العاطفة للتغيّر، وتتعمّق أهميتها حين تغدو حباً واجباً تجاه موضوع الحب، على أن هذا الورع البّنوي هو أيضاً إقرار برباط آخر، هو ذلك الرباط الذي يربطه بالآلهة التي يسرّها مثل هذا الموقف والتقصير فيه خليق أن يكون إثماً يتمثل في الاستهانة بالآلهة أيضاً. وعلى هذا فلا بدّ للآلهة أن تكون آلهة جديرة بهذا التقدير، ولولا الآلهة، أو الإله، الذي ينظر إليه بهذه الطريقة، لكان لا بدَّ للورع البّنوي أن يضمحّل إذ أنه لا يعود حينئذ واجباً: بل سيكون شعورك تجاه والدك ناجماً عن مجرد مصادفة التلاؤم السعيدة أو سيهبط إلى مستوىٰ عاطفة الامتنان للرعاية والاهتمام. فإنياس ورع تجاه الآلهة، ولا يتجلّىٰ ورعه بطريقة أكثر وضوحاً مما يتجلّىٰ به حين تمتحنه الآلهة، فعليه أن يحتمل كثيراً من ناحية جونو، بل إن أُمه فينوس، من حيث هي وسيلة الإحسان في مصيره، تضعه في مأزق بالغ الحرج، فهناك في إنياس فضيلة ـــ وهي جزء مقوِّم أساسيّ في ورعه ـــ تعدُّ نظيراً للتواضع المسيحي وإرهاصاً له. ويعد إنياس النقيضة (Amtithesis) ـــ من جوانب هامة ـــ لكلّ من أخيل وأديسويس، وما دام بطوليّاً فإن بطولته تتجلّىٰ في الشخصية الأصيلة المنعزلة، في الشارد من مدينة متقوِّضة ومن مجتمع مندثر يكابد الآخرون الباقون منه على قيد الحياة، باستثناء عصابته الخاصة، الهوان عبيداً

للإغريق، ولم يكن من المفروض أن تكون له، مثل غوليس، مغامرات مدهشة مثيرة بمثل هذه الأقاصيص الشهوانية العارضة التي لم تخلّف فساداً في وجدان ذلك العابر السبيل، ولم يكن من المفترض أن يعود آخر الأمر إلى نار الموقد التي يتذكرها، ليجد زوجة مثاليّة تنتظره، وليلتئم شمله مع ابنه وكلبه وخدمه. وليست نهاية إينياس إلاّ بداية جديدة، على أن النقطة الأساسية في مسيرة الحياة بأكملها هي شيء سينتهي به الأمر إلى أن ينتقل إلى الأجيال المقبلة، ويعدّ الشبَه الأقرب إليه (جوب)، غير أن مكافأته ليست بالمكافأة التي كانت لجوب، بل هي في تحقيق قدَرِه فحسب، وهو يعاني وحده، ولا يسلك إلاّ سبيل الطاعة، وهو، في الحقيقة، النموذج الأول للبطل المسيحي، ذلك لأنه، على تواضعه، رجل ذو رسالة، والرسالة هي كل شيء.

والورع على هذا النحو لا يمكن تفسيره إلاّ بمصطلحات «القدر ـــ Fatum» وهذه كلمة تتردد على نحو ثابت في الانيادة، وهي كلمة مشحونة بالمعنىٰ وقد تكون مشحونة بالمعنىٰ أكثر مما كان فرجيل نفسه يعرف عنها، والكلمة الأقرب لدينا مقابلها هي «القدر ـــ Destiny»، وتلك كلمة تعني أكثر مما نستطيع أن نجد لخ من تعريفات، إنها كلمة قد لا يكون لها معنىٰ في عالم آليّ، فإذا كان لا بدّ لما رُبط بنابض آليّ أن ينطلق بحركته[1] فأي قدر يكون هناك؟ فالقدر ليس هو الضرورة، وليس بالنزوة: وإنما هو شيء ما حافل بالمعنىٰ من حيث الجوهر، فلكل امرىء قدره، وذلك على الرغم من أن بعض الناس هم بلا ريب «رجل الأقدار» بمعنىٰ لا ينطبق على معظم الناس. ويعدّ إنياس رجل القدر بصورة صارخة طالما أن مستقبل العالم الغربي يعتمد عليه غير أن هذا اختيار لا يمكن تفسيره، وهو عبء ومسؤولية أكثر منه سبباً لتمجيد الذات، وكل ما في الأمر أنه يحدث لرجل واحد ولا يحدث للآخرين،

---

(١) المقصود هنا تشبيه تحقق القدر بحركة العربة من لعب الأطفال حين يشدّ نابضها ليسير بها مسافة مقدرة سلفاً **Necessitasiamiam** «المترجم»

أن ينال المِنَح الضرورية في بعض الأزمات العميقة ، غير أنه لا يستطيع أن يثق بنفسه حيال المِنَح وحيال المسؤولية الملقاة على عاتقه . ولقد كانت لبعض الناس قناعة عميقة بقدرهم ، وقد أصابوا نجاحاً في تلك القناعة ، غير أنهم حينما يكفّون عن التصرّف كالآلة ، ويتصوّرون أنفسهم المصدر الفعّال لما يفعلون ، ويتعرّض كبرياؤهم للعقوبة بالكارثة . أما إنياس فرجل توجهه أعمق قناعة بالقدر ، غير أنه امرؤ متواضع يعلم أن قَدَرَه شيء ليس من شأنه أن يكون محلّ رغبة أو محلّ اجتناب فما هي القوة التي هو خادم لها ؟ إنه ليس بخادم للآلهة التي تعدّ هي ذاتها مجرد آلات ، وهي في بعض الأحيان آلات متمرّدة . إن مفهوم القدر يدعنا في لغز ، غير أنه لغز غير مناقض للعقل ، لأنه يتضمّن أن العالم ، ومجرى التاريخ البشري ، لهما معنى .

كلاّ ، ولا يحرّر القدر النوع الإنساني من المسؤولية الأخلاقية . وهذه ، على الأقل ، مطالعتي لأقصوصة ديدو . فقد تم ترتيب علاقة الحب بين إنياس وديدو من قبل فينوس : ولم يكن أيٌّ من العاشقين حراً في الإعراض . ولا ريب أنها فخورة بِقَدَر ابنها ، غير أن سلوكها ليس بسلوك الأم المجنونة به . فهي ذاتها آلة من أجل قَدَر ابنها . لقد كان لا بدّ لإنياس وديدو أن يرتبطا ، وكان لا بدّ لهما أن ينفصلا . على أن إنياس لم يعترض ، فقد كان مذعناً لقدره ، ولكن ما من شك في أنه كان بالغ الشقاء به ، وأحسب أنه كان يشعر أنه كان يتصرف تصرفاً معيباً . وإلاّ ففيم يحتال فرجيل من أجل لقائه بظل ديدو في العالم السُفلي ، ومن أجل التوبيخ الذي يتلّقاه ؟ فهو يحاول حين يرى ديدو أن يعتذر عن خيانته . ـــ بقولة : ولكني كنت أمتثل الأوامر من الآلهة(١) ، وقد كان قراراً يسوءني أشد السوء أن يُفرض عليَّ وإني ليحزنني أن تَتَلقيه هذا اللقاء القاسي . وتتجنب نظرته وتُعْرِض عنه ووجهها جامد كأنّما قُدَّ من الصوّان أو الصخر المَرْوَزي . ولا ريب عندي أن فرجيل عندما كتب هذه الأبيات كان

---

(١) Sed me iussa deum .

يتلبّس دور إنياس ويشعر بصورة لا ريب فيها البتة أنه امرؤ جدير بالرثاء كلاّ إن قدراً كقدر إنياس لا يجعل حياة المرء أكثر سهولة على الإطلاق، وإنما هو صليب ثقيل جداً ينوء بحمله. ولست أتصوَّر أي بطل من أبطال العصر القديم وجد نفسه تماماً في هذا الوضع الذي لا سبيل إلى اجتنابه والذي يبعث على الأسىٰ. وأعتقد أن الشاعر الذي استطاع أن يحاكي معالجة فرجيل لهذا الموقف على أفضل وجه كان راسين: ولا ريب أن الشاعر المسيحي الذي أعطىٰ روكسان الهائجة البيت المدمِّر: «عودي إلى العدم الذي أخرجتك منه» كان هو الخليق، أكثر من أي امرئ سواه، أن يجدا الكلمات لديدو في هذه المناسبة.

فما عسىٰ أن يعنيَ هذا المصير الذي يُشاطر إنياسَ فيه بطلٌ من أبطال هومير؟ أما ما يعنيه ذلك بالقياس إلى عقل فرجيل الواعي وبالقياس إلى قرائه المعاصرين، فهو الامبراطورية الرومانية. وقد كان هذا في ذاته، كما رآه فرجيل، تبريراً للتاريخ له شأنه. وأعتقد أنه كان قليل الأوهام، وأنه كان يرىٰ بوضوح كلا الوجهين من كل مسألة ــ الوجه الخاسر وكذلك الوجه الرابح. ومع ذلك فحتىٰ أُولئك الذين لا يلمّون من اللاتينية إلاّ بالقليل، مثلي، لا بدّ أن يتذكروا هذه الأبيات ويهتزوا لها:

وإذاً فهذا ليس نهاية الأشياء أمّا أنا فلستُ بمضيّع وقتاً:
فلقد أُوتيت مُلكاً لا حدود له...
وأنت تدير دفّة الملك بوساطة الشعب، فلْتَذْكروا أيها الرومان (وهذه وسيلتك إلى الإدارة) أن السلام يصنع الأخلاق.
وإني لأَهَبُ السلام للمسالمين، وأُقاتل المستكبرين.

وأقول إن ما كان يمكن أن يُطلَب إلى فرجيل العثور عليه هو كل نهاية التاريخ وقد كانت نهاية لها شأنها. وهل تحسبون بالفعل أن فرجيل كان على خطأ؟ لا بدّ لكم أن تتذكروا أن الامبراطورية الرومانية تحوّلت إلى الامبراطورية الرومانية المقدسة، ما كان فرجيل يطرحه على معاصريه كان هو المثل الأعلىٰ حتىٰ لامبراطورية رومانية غير مقدسة، بل لمجرد أية امبراطورية زمنية. فنحن جميعاً بمقدار ما نرث حضارة أوروبا،

ما نزال مواطنين في الامبراطورية الرومانية ، ولم يبرهن الزمن بعدُ على خطأ فرجيل حين كتب يقول : «لست بِمُضيّع وقتاً ، فلقد أُوتيت ملكاً لا حدود له» . ولكن الامبراطورية الرومانية التي كان فرجيل يتخيلها ، والتي عاش إنياس قَدَرَه في سبيلها ، لم تكن بالطبع ، هي ، على وجه الدقة ، الامبراطورية الرومانية ذاتها ، امبراطورية الفيالق ونواب القناصل ، والحكام ، ورجال الأعمال والمضاربين والمتزلّفين إلى الشعب والقادة العسكريين ، بل كانت شيئاً أعظم ، ولكنها شيء يوجد لأن فرجيل تخيّله ، وهي تظل مثالاً ، ولكنه مثال عبر عليه فرجيل إلى المسيحية ليطوّرها ويوطّد مكانتها .

وفي النهاية يبدو لي أن المكان الذي خصّصه دانتي لفرجيل في حياة المستقبل ، ومدىٰ حدود دور المرشد والمعلم التي لم يكن يُسمح لفرجيل أن يتخطّاها ، ولم تكن قابلة للتجاوز ، هي بيان دقيق حول علاقة فرجيل بالعالم المسيحي . ونحن نرىٰ عالم فرجيل ، مقارناً بعالم هومير ، من أجل التقريب إلى العالم المسيحي ، في الاختيار والنظام والعلاقات بين قيمه . وقد قلت إن هذا لا يتضمّن مقارنة بين هومير الشاعر وفرجيل الشاعر . كلاّ ، ولا أعتقد أنها ، على وجه الدقة ، مقارنة بين العالمين اللذين عاشا فيهما ، إذا ما نظرنا إليهما بصرف النظر عن تفسير تلك العوالم التي قدمها الشاعران إلينا . بل يمكن أن يكون الأمر مجرد أننا نعرف عالم فرجيل معرفة أكبر ، ونفهمه فهماً أفضل ، ولذلك فنحن نرىٰ بوضوح أكبر مقدار ما يرجع من الفكرة الرومانية ، كما جاءت مع فرجيل ، إلى اليد الصائغة والفكر الفلسفي لفرجيل نفسه . ذلك لأن فرجيل هو أعظم فيلسوف في روما القديمة ، بالمعنى الذي يكون به الشعر فيلسوفاً (من حيث كونه متميّزاً عن المعنىٰ الذي يمكن أن يجسّد به شاعر عظيم فلسفة عظيمة ، في شعر عظيم) . ومن أجل ذلك فالمسألة ليست ، هي أن الحضارة التي عاش فيها فرجيل هي ، على نحو بسيط ، أدنىٰ إلى حضارة المسيحية من حضارة هومير ، فنحن نستطيع القول إن فرجيل يُعَد ، بين الشعراء وكتّاب النثر اللاتين الكلاسيكيين قريباً إلى المسيحية على نحو فريد وهناك عبارة كنت أُحاول اجتنابها غير أني أجد نفسي الآن مضطراً إلى استعمالها ، وهي : (الروح المسيحية بصورتها

الطبيعية)[1] أمّا أن نطبقها على فرجيل فمسألة اختيار شخصيّ. غير أني أميل إلى الاعتقاد أن ذلك بالضبط هو ما يقصر عنه وهذا ما حملني على القول منذ هنيهة أنني أعتقد أن دانتي وضع فرجيل في المكان الصحيح، وسأحاول بيان السبب.

وثمة كلمة أخرىٰ من الكلمات المفاتيح تخطر في ذهني إلى جانب الكلمات (عمل، ورع، قدر)، وقد وَدِدْتُ لو استطعت أن أُصورها عن فرجيل بالطريقة ذاتها. فأية كلمة يستطيع المرء أن يجدها في الكوميدا الإلهية مما لا يوجد في الإنيادة؟ إنها كلمة واحدة بالطبع، هي النور (Lume) وكل الكلمات المعبّرة عن الدلالة الروحية للضوء، والتي ترجع إلى المسيحية الصريحة وحدها، مندمجة بمعنىٰ يعود إلى التجربة الصوفية. وليس فرجيل بالصوفيّ. على أن المصطلح الذي يمكن للمرء أن يأسف بحق لنقصه عند فرجيل هو الحب (Amor) وهو الكلمة المفتاح فوق كل الكلمات المفاتيح الأُخرىٰ عند دانتي. ولست أقصد أن فرجيل. لا يستعملها أبداً، فالحب يرد في نشيد الرعاة (الحب يقهر كل شيء ـــ Amor vincit omnia)، غير أن ألوان الحب عند الرعاة قلّما تمثل أكثر من تقليد شعري. ولا يتعرّض استعمال كلمة (الحب) في نشيد الرعاة للإضاءة عن طريق معاني الكلمة في الإنيادة بالطريقة التي نعود بها، مثلاً، إلى (باولو وفرانسيسكا) مع فهم أعظم لهواهما بعد أن نكون أُخِذْنا بمدارات الحب في (الفردوس). ولا ريب أن حب إنياس وديدو له قوة مأساوية عظيمة، وثمة حنان وعاطفة كافيان في الإنيادة، غير أن الحب لا يعطىٰ قطّ، فيما أرىٰ، الدلالة المماثلة لتلك التي يُعطاها الورع، من حيث هو مبدأ للنظام في النفس البشرية وفي المجتمع، وفي الكون. وليس الحب هو الذي يشكل علة القدر، أو يحرّك الشمس والنجوم، وحتىٰ في مسألة حدة العاطفة الجسدية يعدّ فرجيل أكثر فتوراً من بعض الشعراء اللاتين الآخرين، وأدنىٰ كثيراً من مكانة كاتو للّوس. فإذا لم نشعر

---

(١) Anima naturaliter Christiana

بالبرد مع فرجيل فنحن على الأقل نشعر بنفوسنا تتحرك في نوع من الغَسق العاطفي. لقد كان فرجيل، بين كل الآخرين من كلاسيكيي العصر القديم، الكلاسيكيّ الذي كان للعالم عنده معنىً، وكان له عنده نظامٌ وكرامة، وكان له عنده، كما لم يكن عند أحد قبل عصره، باستثناء الأنبياء العبريين، تاريخ ومعنى، غير أنه حُرم رؤيا الرجل الذي استطاع أن يقول:

«لقد رأيت الأوراق المبعثرة في الكون كله، في أعماقه، متفرّقة، يربطها الحب برباط وثيق لا ينفصم».

السير جون دافيز (١)

مات القاضي الأول جون دافيز في السابع من كانون الأول ١٦٢٦ ،وترك عدداً من القصائد ،ورسالة فلسفية ،هي «أكاديمية العقل» ، وبعض الكتابات القانونية ، و العديد من الأوراق الرسمية حول ايرلندا، وكانت له وظيفة مرموقة بحكم كونه عاملاً في الخدمة العامة ، ولكن من المحتمل جداً أن القصيدة التي حفظت ذكراه ـــ وهي «اعرف نفسك بنفسك» كانت هي التي مهدّت له السبيل الى الملك جيمس . ومن المحتمل أن جيمس كان أكثر تقديراً للتعلّم منه لفضل الأدب ، ولكنه تبيّن على أية حال ، مزية في شاعر كان ، من بعض الجوانب ، شاعراً لامكان له في عصره الخاص كشأنه في عصرنا.

أما قصائد دافيز القصيرة فهي رشيقة في العادة ، تحلو في بعض الأحيان، غير أن نورها يتعرّض للكسوف الكامل حتى بفعل السمعة المتواضعة لقصيدتي «اعرف نفسك بنفسك» و «الأوركسترا» فلا يقع عليها الاختيار قط لتكون قطعاً في كتاب «للمختارات ، وتعدّ قصيدة «اعرف نفسك بنفسك» بألفاظها المتسمة بسمة القول المأثورة وبرباعياّتها المتماسكة ، صالحة للبَتْر، غير أن الفقرة

(١) نشرت في الملحق الأدبي للتايمز عام ١٩٢٦ .

الشعرية الواحدة أو الاثنتين هما كل ماورد في المختارات . وربما كان كل مايعرفه معظم القراء عن دافيز ممثلا في الفقرتين الشعريتين في كتاب اكسفورد للشعر الانكليزي :

أنا أعرف أن روحي لها قدرة على أن تحيط علماً بالأشياء كلها
ومع ذلك فهي عمياء وجاهلة على الإجمال
وأعرف أني أحد ملوك الطبيعة الصغار
ومع ذلك فأنا عبد لأدنى الأشياء وأخسها
وأنا أعرف أن حياتي ألم ، ولاتكاد تبلغ شبراً
وأعرف أن شعوري مضلّل ، في كل شيء
وفي الختام ،أعرف نفسي رجلا
رجلا ذا كبرياء ، وهو مع ذلك امرؤ تعِس

وهاتان الفقرتان، على ماهما عليه من عذوبة وكمال، لاتمثلان القصيدة ، وما من فقرات مختارة تستطيع أن تمثلها. ثم أن دافيز شاعر الأبيات المُستَعْذَبة ، غير أنه أكثر من ذلك، فهو ليس بواحد من تلك الفئة الثانية من الشعراء الذي يحاكون ، هنا وهناك ، كتابات العظماء . وإذا كان هناك ، في (الاوركسترا) بارقة من تأثير سبنسر فليس ذلك بأكثر من الدّيْن الذي يدين به كثير من أهل عصر اليزابيث لذلك الإستاذ في قرض الشعر . ويتسم المخطط، ونظم الشعر، والمضمون ، في قصيدة «اعرف نفسك بنفسك» في ذلك العصر، بالأصالة الى درجة عالية .

وقصيدة «اعرف نفسك بنفسك» مناقشة طويلة بالشعر لطبيعة الروح وعلاقتها بالجسد، ولاتعدّ نظريات دافيز هي تلك النظريات التي كانت لفلاسفة أواخر القرن السابع عشر ، كما أنها ليست بالارسطالية الجيدة جداً . وإنما يُعنى دافيز بالبرهنة على أن الروح متميزة عن الجسد أكثر مما يُعنى ببيان كيفية توحيد

مثل هذين الكيانين المتميزين . فالنفس روح، ولها ، من هذه الوجهة، ظَرْف ،وإرادة ، وعقل، وحكم ، وهي لاتظهر على أنها «صورة» الجسد، اذ ان كلمة «الصورة» Form تظهر في القصيدة أقرب الى معنى التمثيل (representation) أو (similtudo) والروح في الجسد كالنور في الهواء ـــ الأمر الذي يحسم مسألة العصر المدرسي في الفلسفة بصدد وجود الروح في أحد أجزاء الجسم أكثر من وجودها في جزء آخر . وكذلك لاتعد مشكلات الادراك الحسّي عسيرة الحل : إذ أن دافيز لايربكه «ادراك الصور بدون مادة» وكان من إسهامه في علم الصوتيّات بيان أن الأصوات لابد لها أن تمرّ خلال «منعطفات وتعاريج» في الأذن :

فلو ضرب الصوتُ الدماغَ على نحو مباشر ،
لأذهله وأربكه كثيراً .

وسواء أكان دافيز قد استعار نظرياته ـــ ان كانت تستحق اسم النظريات ـــ من نيميسيوس أو من مؤلف آخر من المسيحيين الأوائل بصورة مباشرة أو غير مباشرة، فمن الواضح أننا لانستطيع أن نأخذها مأخذ الجد كثيراً ، غير ان نهاية القرن السادس عشر لم تكن فترة التنميق الفلسفي في انكلترا ـــ حيث ظلّت الفلسفة، في الواقع، تعاني الهوان بصورة جلّية مائة عام وأكثر . وبالنظر الى المكان والزمان لاتعدّ هذه القصيدة الفلسفية لقانونيّ «لامع انتاجاً يُزدرى بحال من الأحوال . ففي عصر كانت الفلسفة فيه تعني في انفصالها» عن اللاهوت ، في العادة (ولاسيما في الشعر) ،بمجموعة من الملاحظات العادّية العائدة الى سنيكا ، يعد دافيز فكراً مستقلاً .

على أن فضل القصيدة وطرافتها يكمنان ، على أية حال، في كمال الآلة الى النهاية . فبلغةٍ ذات وضوح فائق وبساطة بالغة ، يصيب دافيز نجاحاً في الاحتفاظ بالقصيدة ،بصورة ثابتة ، على مستوى الشعر، فلا يلجأ قط الى الغلّو أو الكلام الطنّان ، ولاينحدر قط، كما يمكن له بسهولة ، الى المبتذل والمضحك . وهناك أبيات ورباعيات غريبة تظل عالقة بالذاكرة ، مثل :

ولكن مادامت حياتنا تفلت من بين أيدينا بهذه السرعة

مثلما ينطلق نَسْرٌ جائع عبر الرياح
(وهو تشبيه يستعيره الكسندر لقصيدته «يوليوس قيصر») أو
وإذا لم تخف من قبل، كالطفل،
لأنك كنت في الظلام، حيث لم تكن تبصر شيئاً ؛
فقد جئتك الآن بضوء مَشْعَلٍ، فلا تُرَعْ بعد الآن !
* فإذا مامتَّ الآن، فلا يمكن أن يمكر بك أحد.

ولم يكنَ دافيز مّمن يُسلمٌ لهم بقدر كبير من رشاقة العبارة ، غير انه يمكن أن يلاحظ أنه حين كان الشعراء الآخرون يسرقون منه ، أو يصلون بصورة مستقلة الى الصورة البيانية ذاتها ، فإنما يكون دافيز في العادة هو الذي خرج بخير تلك الصور. ويقارن جروسارت بين الفقرتين التاليتين مشيراً الى ابتسامة يستخدمها دافيز ، وبوب :

كثيراً مايحاكي عنكبوتة رشيقة
تستقر في وسط نسيجها ، الذي ينتشر عريضاً
فإذا مالامس أي شيء أقصى خيط فيه
أحسَّت به على الفور من كل جانب

ويقول بوب :

فلمسة العنكبوت، مهما تكن رقتها فائقة
تبدو على كل خيط، وتعيش على الخطّ بطوله

فعنكبوتة دافيز أكثر حياة على الرغم من أنه يحتاج من أجلها الى بيتين أكثر منه ،وثمة مثال آخر هو الصورة المعروفة من «الملّاح القديم» :

مازال عبداً أمام سيده
وليس للمحيط من نسمة ،
فعينُهُ العظيمة اللامعة تصوّب نظرتها
بأقصى الهدوء نحو القمر —

حيث تعد كلمة «أقصىٰ» من الشوائب . أما دافيز فله (في «الأُوركسترا») :

ألا فانظر الى البحر الذي يعابث البرّ
ويُحْدِق بخصره الصلد كالنطاق
وهو يفهم كلّا من الموسيقا والإيقاع
لأن عينه البلوريّة العظيمة مصوّبة أبداً
نحو القمر ، ومثبتة عليه إثباتاً محكماً
فحين يتراقص القمر في مجاله الشاحب
يتراقص البحر أيضاً حول مركزه ههنا

غير أن إتقان الصناعة في قصيدة (اعرف نفسك بنفسك) وجمالها ، لايقدّران عن طريق الشواهد المتناثرة، وإنما يعدّ أثرها تراكمياً .لقد اختار دافيز مقطعاً شعرياً(١) صعباً ، مقطعاً يكاد يستحيل فيه اجتناب الرتابة، وهو لايزخرفه بأيّ من أزهار الخيال الخاص بعصره أو العصر التالي ، كما أنه لايملك شيئاً من أشكال الطباق أو النكتة الكلامية التي يمد بها أصحاب العصر الكلاسيكي المحدث(٢) في انكلترا ، جملهم بأسباب الحياة . أما مفرداته فواضحة منتقاة، دقيقة، وأما فكره فمتناسق الى درجة تبعث على الدهشة بالقياس الى شاعر من العصر الإليزابيثي .فليس هناك شيء خارج عن الموضوع في مناقشته الاساسية، وليس هناك أشكال من الاستطراد أو الشرود ، وعلى الرغم من أن كل رباعية كاملة في ذاتها فإن النتيجة لاتعدّ قط «سمط لآلىء» (مثلما كان شائعاً في العصر التالي ، كما في قصيدة «الباكي» لكراشو . وتتسم الفكرة بالاستمرار والاتصال، ومع ذلك فما من مقطع شعري يتطابق قط في إيقاعه مع مقطع شعري آخر

---

(١) Stanza
(٢) Augustans

يبدو الأسلوب بسيطاً، بل جافاً ، ومع ذلك فإن إيقاع خطا دافيز حاضر دائماً. وقد لاحظ كثير من النقاد تركيز الفكرة، والإيجاز ، في اللغة ، والمحافظة على التفوّق ، غير أن بعضهم وقع في خطأ افتراض مؤداه أن مزيّة دافيز تكمن في النثر ، اذ يقول هلّام ،بعد إطراء القصيدة :

«لئن كانت تبلغ قلب الناس جميعاً فإنما تبلغه عن طريق العقل، ولكن لمّا كانت الحجة القوية، بأسلوبها المحكم والسليم لاتقصّر في منحنا المتعة بالنثر فإنه يبدو من الغريب أن تفقد أثرها حين تلقى العون من البحر الشعرّي النظامي ، في إرضاء الأذن ، وإعانة الذاكرة».

على أن نقد هلّام نقد فوضوي .ولابد أن قلب هلّام كان قلبا لاسبيل الى الظفر به ، على نحو غريب، أو أن عقله سهل التأثر جدا . فليست الحجة بالقوية ، ولو أن دافيز دخل حلقة الجدل الفلسفّي لهزمه معاصره ، الكاردينال بيلازمين[1] ، في الجولة الأولى، فلم يكن لدافيز عقل فلسفّي ، بل كان شاعراً في المقام الأول ، ولكنه يمتاز بموهبته في العرض الفلسفّي، وتتوجه جاذبيته ، في الواقع ، الى مايسميه هلّام بالقلب ، على الرغم من أننا ماعدنا نستخدم ذلك العضو المفرد على أنه وسيلة نقل لكل إحساس شعري. على أن تفوّق نظرية الجسد والروح التي عرضها دافيز يعد، على أية حال ، شيئاً لاعلاقة له بالموضوع . ولو أن أحداً أمدّه بنظرية أفضل لكانت القصيدة قد غدت قصيدة أفضل من ناحية ، ومن الناحية الأخرى فإن هذا الأمر ليس بضائره في شيء. فالأعجوبة هي أن دافيز استطاع، في مكانه وزمانه ، ان يخرج نظرية متناسقة جديرة بالاحترام الى هذه الدرجة، كما حدث بالفعل، ولم يتخطَّ أحد، ولاجراي(٢)، دافيز، في استعمال الرباعيّ الذي استخدمه لقصيدة «اعرف نفسك بنفسك»

---

(١) Cardinal Bellarmine

(٢) Ljray

،ومامن قصيدة في أي بحر مماثل (انظر : ساحرة أطلس)(٣) تعد متفوقة من الناحية العروضية، على قصيدة (الاوركسترا) ،بل ان قصائده الصغيرة المطرّزة(٤) باسم الملكة اليزابيت تثير الإعجاب برشاقتها وجَرْسها ،وبهذه العبقرية في قرض الشعر، وبهذا الذوق اللغوي البالغ النقاء بالقياس الى عصره ، يتمتع دافيز بتلك الموهبة الغريبة ، التي قلّما أوتيها سواه ، في تحويل الفكر الى شعور :

وقد قارن النقاد دافيز من ناحية بأتباع سنيكا وبتشابمان وبدانييل وجريفيل ، في جهدهم لوضعه في «مكانه» الذي يبدو شاذاً ، وقارنوه من الناحية الأخرى بـ(دونّ والميتافيزيقيين) وكل من هذين التصنيفين ليس دقيقاً تماماً ، وإنما يرجع دَيْن دافيز المباشر من حيث هو شاعر الى سبنسر وحده على مايبدو ، وهو أستاذ الناس جميعاً ، إذ أن نمط فكره ، وبالتالي أيقاع تعبيره يفصله عن اتباع سنيكا ، أما فكره فمتخلّف كما قلنا من حيث كونه فلسفة، غير أنه متناسق ، متحرر من الشذوذ والغرابة، أو النثر . وهو يفكر تفكير المدرسيّين ،على الرغم من أن نوعية فكره خليقة أن تصدم المدرسيّ . أما تشابمان ودانييل وجريفيل فقد كانوا يفكرون تفكير البلاغييّن اللاتين على قدر مايمكن أن يقال عنهم أنهم فكروا على وجه الإطلاق، وكانوا ، مثل المسرحيين الآخرين، يمتحون من سنيكا فلسفة تعد في جوهرها نثراً مسرحياً، ومن هنا كانت لغتهم، حتى وهي نقيّة مُحكَمة ــ وقد كانت لغة دانييل نقية محكمة على نحو مدهش ذات جرس رنّان وخطابّية على الدوام، وكان شعرهم كأنما يُتلى على الملأ ، وكانت مشاعرهم كأنما يتم الشعور بها على رؤوس الأشهاد، أما لغة دافيز فلغة التأمل المنفرد وإيقاعه، فهو يتحدث حديث امرى يجيل الأفكار في ذهنه ، في معزل عن الناس ، ولايرفع عقيرته قط ...

The Wrtoh atlas(٣)

Acvostic(٤)

وعلى النحو ذاته يمكن أن يقال ان دافيز لم يكن يجمعه مع (دوّن) إلّا القليل . وليست المسألة في مجرد أن دافيز يتوق استعمال التشبيه والاستعارة، فالخيال الكلامي كما يستعمله (دوّن) ينطوي على موقف من الأفكار مختلف جداً عن موقف دافيز ، وربما كان موقفاً شعورياً أكبر كثيراً . لقد كان (دوّن) على استعداد لمعالجة أية فكرة تقريباً ، وللعبث بها ، ولمتابعتها بدافع الفضول، والاستكشاف كل إمكاناتها في التأثير على احساسه. أما دافيز فكان أكثر التصاقاً بالعصر الوسيط، وكانت قدرته على الإيمان أعظم، وليس لديه إلّا الفكرة الواحدة التي يتعقبها جاداً كل الجدّ — وهو نوع من الجد نادر في عصره ، ولاتتعرّض الفكرة للاستغلال من أجل الشعور ، بل تتم متابعتها من أجل ذاتها، وإنما يكون الشعور نوعاً من النتاج الهامشي، على الرغم من أنه نتاج هامشي يفوق الفكر الى حد بعيد، ولايتمثل أثر سياق القصيدة المتسلسل في تنويع الشعور أو زخرفته ، بل في زيادة حدته إجمالاً ، وإنما يتمثّل التنويع في العروض .

وليس هناك إلّا نظير واحد لقصيدة (اعرف نفسك بنفسك)، وعلى الرغم من أنه نظير جرىء فانه لاينطوي على تجّنٍ على دافيز ، وهو الفقرات المستقلة الخاصة بعرض طبيعة الروح ، والتي ترد في وسط (المطهر) على أن مقارنة دافيز بدانتي قد تبدو إفراطاً في الخيال، غير أن قليلا جدا من الناس يقرؤون ، قبل كل شيء ، هذه الاقسام من دانتي، وأقلّ منهم بعُد من يظفر بأية متعة منها : وجملة القول ان هذه الفقرات قد تعدل في قلة قراءتها والاستمتاع بها قصيدة (اعرف نفسك بنفسك) ذاتها على أن هذه الفقرات تفوقها إرهافاً الى حد بعيد، لسببين مختلفين كل الاختلاف : فقد كان دانتي شاعراً أعظم الى حد بعيد ، كما أن الفلسفة التي يعرضها تعد أكثر جوهرية ودقّة على نحو لاحدّ له :

من يديه، هو الذي يحبّها بوَلَه
قبل أن تكون في عصر الطفولة
والذي يضحك تارة ، ويبكي تارة أخرى

شأن الطفل الوليد
الروح البسيطة الحنون، التي لاتعرف شيئاً
سوى أنها انبثقت من صانع للسرور
وتلتفت الى مايسرّها عن طيب خاطر
★ ★ ★ ★

فتبادر أولاً ، الى تذوق طعم خير مدرار
فتنتابها الرغبة ، وتنطلق نحوه ،لاتلوي على شيء
وتسرع الى حبها ، بغير دليل، وبلا توقف(١)

وحين نضع دافيز على صعيد واحد مع دانتي فلسنا نقصد، بأي وجه ، إلى القول أن ايّ امرىء يستطيع ان يقدّر جمال مثل هذه الأبيات خليق أن يكون قادراً على استخلاص قدر كبير من المتعة من قصيدة (اعرف نفسك بنفسك).

---

(١) وردت هذه القصيدة في الأصل بالأيطالية ،من المطهر، لدانتى

ملتون ـــ ١ (١)

في الوقت الذي نضطر فيه الى التسليم بأن ملتون شاعر عظيم جداً في الواقع تتولّانا الحيرة في تقرير ماتقوم عليه عظمته . فلدى التحليل تبدو العلامات التي هي في غير صالحه أكثر عدداً وأكثر دلالة ، في الوقت ذاته ، من العلامات التي هي في صالحه . أمّا من حيث كونه إنساناً فقد كان منفّراً . فسواء أنظرنا من وجهة النظر الأخلاقية، أم من وجهة النظر اللاهوتية، أم من وجهة نظر عالم النفس، أم من وجهة نظر الفيلسوف السياسيّ، أم فصلنا الأمر بحسب المستويات العادية للشعبيةّ في الكائنات البشرية، لايكون ملتون مُرْضِياً . على أن الشكوك التي لابد لي من التعبير عنها حياله أكبر خطراً من هذه . لقد أُشيد بعظمته ، شاعراً ، إشادة كافية ، على الرغم من أنني اعتقد أن ذلك تم ، الى حد كبير، بناء على الاسباب الخاطئة، وبدون التحفّظات الملائمة .وقد جرى لفت الانتباه الى إساءاته ، شاعراً ،مثلما فعل السيد عزرا باوند، غير أن ذلك كان يجري في العادة

---

(١) اسهم بها المؤلف في كتاب : «مقالات ودراسات» الصادر عن الاتحاد الانكليزي ، منشورات اكسفورد الجامعية . ١٩٣٦

بصورة عابرة ، ومايبدو لي ضرورياً هو توكيد عظمته ، في الوقت ذاته ـــ في أنّ ماستطاع عمله على نحو جيدّ قد أدّاه بصورة أفضل ممّا فعل أيُّ امرئ سواه ـــ ثم توكيد الاتهامات الخطيرة التي ينبغي توجيهها إليه في صدد التدهور ـــ النوع الغريب من التدهور ـــ الذي عرَّض اللغة له .

وفي وسع كثير من الناس أن يوافقوا على ان الإنسان يمكن أن يكون فناناً عظيماً، وأن يكون له مع ذلك تأثير سيّيء . فهناك من تأثير ملتون في رداءة الشعر الرديء في القرن الثامن عشر ماهو أكبر من تأثير أي امرئٍ سواه : فما من شك في أنه ألحق من الاذى أكثر مما ألحق درايدن وبوب . وربما كان من الواجب تحويُل قسط كبير من السمعة السيئة التي أصابت هذين الشاعرين، ولاسيما الأخير ، بسبب تأثيرهما ، الى ملتون . غير أن طرح المسألة ببساطة ، بلغة «التأثير السيّيء» لايعني بالضرورة توجيه تهمة خطيرة : ذلك لأن قدراً لابأس به من المسؤولية يمكن أن يؤول ، حينما نطرح المشكلة بهذه اللغة، الى شعراء القرن الثامن عشر أنفسهم، لكونهم شعراءِ رديئين الى حد لم يكونوا عنده قادرين على أن يتأثّروا إلّا بما هو مريض . على أن هناك قدراً أكبر كثيراً من هذا يضاف الى الاتهام ضد ملتون وهو يبدو أكثر خطورة بصورة كبيرة اذا ماوكّدنا أن شعر ملتون ماكان في وسعه أن يكون إلّا مؤثراً في الاتجاه الأسوأ، في أي شاعر مهما يكن من أمره . كما أنه يكون أكثر خطورة إذا ماأكدّنا أن تأثير ملتون السيّيء يمكن اقتفاء أثره إلى مدى أبعد من القرن الثامن عشر، والى مدى أبعد من تأثيره على ضعاف الشعراء : أي اذا قلنا انه كان تأثيراً مازلنا مضطرين الى الكفاح ضدّه .

وهناك طائفة كبيرة من الأفراد ، وفيهم بعضٌ من يظهرون في المطبوعات نقاداً ، وهم اولئك الذين ينظرون الى أي انتقاد لشاعر «عظيم» على أنه خرق للسلام ، وعمل من أعمال الهمجيّة المتوحشّة ، بل عمل من قبيل أعمال قطاّع الطرق . على أن نوع النقد الانتقاصّي الذي يترتّب عليّ أن أقوم به تجاه ملتون لايقصد به الى مثل هؤلاء الأفراد الذين لايستطيعون أن يفهموا أن كون المرء شاعراً

جيداً أمر أكبر أهمية، في بعض الجوانب الحيوية ، من كونه شاعراً عظيماً .وأنا أرى أن الحكم الوحيد للفصل فيما يترتّب عليّ قوله إنما هو الحكم المتمثل في أقدر ممارسي الشعر في زماني .

ان الحقيقة ذات الأهمية القصوى حول ملتون ، فيما يتصل بغرضي ، هي كونه كفيفاً، ولست أقصد أن الإصابة بالعمى في منتصف العمر تعد في حد ذاتها كافية لتقرير مجمل طبيعة شعر الإنسان . وإنما يجب ا لنظر الى العمى من حيث ارتباطه بشخصية ملتون وسجاياه ، وبالثقافة المتميّزة التي تلقاها ، كما يجب النظر إليه ايضاً من حيث ارتباطه بالانغماس في فن الموسيقا والخبرة فيه . فلو أن ملتون كان رجلاً ذا حواسّ بالغة الحدّة ـــ وأنا أقصد كلّ الحواس الخمس ـــ لما كان لعماه كل هذا الأثر . غير أن العمى بالقياس الى رجل تعرّضت مَلَكته الحسيّة ، على ماكانت عليه ،للذبول منذ وقت مبكر بالتعلّم عن طريق الكتاب ، وكانت مواهبه بالطبع سمعية ، كان له شأن كبير. ولسوف يبدو، في الواقع ، انه أعانه على التركيز على ماكان في وسعه القيام به على أفضل وجه .

وما من عهد يتجلّى فيه الخيال البصريّ في شعر ملتون . وما كان ليكون له إلّا قليلٌ من ضروب التصوير التي أقصدها بالخيال البصري، ففي مكبث :

ان ضيف الصيف هذا ،
الخطّاف الذي ينتاب الهيكل، يقرّ بالفعل
عن طريق داره الحبيبة، أن أنفاس السماء
لها عبير الإغراء ههنا : فليس هناك دعِامة أوْ أفريز ناتئان
ولاركَن يمتاز بالأفضلية، ولكن هذا الطائر
اتخذ لنفسه سريراً مشرفاً، ومَهْداً للإنجاب :
فحيثما يتكاثرون، ويتردّدون عليه، كنت ألاحظ
أن النسيم رقيق.

ويمكن أن يلاحظ أن مثل هذه الصورة شأنها شأن شاهد آخر معروف،

من موضع متأخر قليلاً في المسرحية ذاتها :

الضوء يتكاثف ، والغراب
يُشرع جناحيه صوب الغابة الغُدافيّة

لاتعرض شيئاً ما على العين فحسب، بل تعرضه على الحدس العام ـــ أن صح التعبير. وأنا أقصد أنها تنمّ عن الشعور بالوجود في مكان مخصّص في وقت بعينه. على ان المقارنة بشكسبير تعرض إشارة أخرى الى خصوصية ملتون . فعند شكسبير تعرض مجموعات الكلمات جدّة مستمرة، الى حد يبتعد به كثيراً عن أي شاعر آخر في الانكليزية ، وذلك أنها توسّع معنى الكلمات المفردة حين ينضم بعضها الى بعض : نحو قوله «مهد الإنجاب ـــprocreant cradle» «والغابة الغدافية rooky wood» .وقياساً على ذلك فإن صور ملتون لاتعطينا هذا الشعور بالخصوصية، ولاتتطّور الكلمات المنفردة في دلالتها. وتعد لغته ، اذا أمكن للمرء أن يستعمل المصطلح دونما انتقاص ، مصطنعة وتقليديّة .

فوق الخضرة الناعمة الصقيلة...
....طُرُق هذه الغابة الموحشة
والرعب الذاهل في حواجبها الظليلة
يتهددّ المسافر الذي يضرب في الأرض هائماً على وجهه

«فالحاجب الظليل(١)» هنا تقصير في قيمة الكلمتين عن استعمالهما في البيت الوارد في «الدكتور فاوستوس».

تُظِلُّ مزيداً من الجمال في حواجبها الهَفْهافة كالنسيم)

أما الصور البيانية في قصيدتي «الاكتئاب ـــ L'Allegro» و «الاحلام الوردية ـــ Jl Penseroso» فعامّة كلها :

---

(١) Shady brow

على حين يصفّر الفلاح، وهو قريب
فوق الأرض المخدَّدة
وبائعة الحليب تغنّي جذلانةً،
والحصاّد يشحذ منجله
وكل راع يروي حكايته
تحت الزعرورِ البريّ ، في الوادي

فليس هناك فلّاح ،ولا بائعة حليب، ولاراع بعينه يراه ملتون (كما كان يمكن أن يرى هؤلاء ووردز وورث) ،وإنما يقتصر الأثر الحسيّ لهذه الأبيات بصورة كليّة على الأذن ، وهو مرتبط بالتصورات الذهنية عن الفلّاح، وبائعة الحليب، والراعي بل ان ملتون لايبث حياة جديدة في الكلمة، مثلما يفعل شكسبير ، حتى في أكثر أعماله نضجاً .

الشمس عندي مظلمة
وساكنة كالقمر
حين يهجر الليلَ
مستكنّاً في كهفه المحَاقيّ(١) الخاوي

ولاريب أن كلمة «محَاقيّ ــ Interlunar» هنا ضربة عبقريّ، غير أنها ترتبط مجرد ارتباط بكلمة «خاوي» و«كهف» بدلاً من أن تعطيهما الحياة وتتلقاها منهما ، وعلى هذا فليس من الإجحاف ،كما يمكن أن يبدو في البداية ، ان نقول أن ملتون يكتب الانكليزية كاللغة الميتّة ، لقد وُجّه النقد اليه فيما يتعلق ببناء الجملة المتشابك عنده. غير أن الاسلوب المتقعّر ، حين يُقصد بخصوصيته إلى الدّقة، (كما هو الأمر عند هنري جيمس) ؛ ليس بالضرورة أسلوباً ميتاً ، بل لايكون كذلك إلا حين تفرضُ التعقيدَ حاجةٌ الى الموسيقا الكلامية بدلا من أن

(١) نسبةً الى المحاق ، وهو الفترة التي يغيب فيها القمر في دورته الشهرية.

تفرضه أية حاجة من حاجات المعنى. عروش، ودُوَل، وإمارات، وقوى، وسلطات ، ومع ذلك فلو دامت هذه الألقاب الفخمة

لا مجرَّد ألقاب اسمية ، إذ أن واحداً آخر
قد احتكر لنفسه الآن ، بمرسوم
كل السلطات ، وغلبنا ، ومَسحَ علينا بالزيت
باسم الملك ، الذي له كل هذا الزحف العاجل
في منتصف الليل، والاجتماع العاجل هنا
وهذا لمجرد التشاور، لنرى كيف يمكننا، على أفضل وجه
أن نستقبله وهو قادم ليتلقىّ مناّ
بما يمكن أن يرث من شرف جديد
ضريبة الإجلال التي لم نؤدّها بعد ، استعباد وضيع
وإنّ هذا لكثيرٌ مع واحد ، فأنىٌ يطاق مع اثنين ،
مع الواحد، ومع صورته اللذين نودي بهما الآن ؟
ولنقارن معها :

«وعلى أية حال فلم يكن يرى بأساً في أن يفكر انه إذا كان لسيسّي أن يثبت أن كل ذلك كان من المحتمل أن يكون كافياً ليكون بينهم موضوع مشترك ، فما كان لذلك إلّا أن يكون ذا نفع من الوجهة العملية، على الرغم من أن مغزى هذه المسألة كلها تصاعد الى مايشبه المعجزة، وهي المعجزة التي كان ذلك المتغطرس لم يفعل إلّا أقل مايمكن فعله ليطمئنه حيالها، والتي كانت تبلغ حدّاً يجعل الغابة البكر تخفي النسوة ، وكان يبلغ منها أن غطاءها الظاهريّ، وهو السهل الرحب من أشكال النموّ المختلط الذي كانت تثيره أية نسمة وتحركه كالأمواج ، كان خليقاً أن يمكن تبينّه ، ولكن في صورة إثارة لأحدث الأشياء المتوفرّة من قبعات النساء» .

وهذا الشاهد المأخوذ بصورة عشوائية تقريباً من «البرج العاجي»(١) لايقصد بها أن يمثل هنري جيمس في أية حالة من الحالات «الأمثل» الافتراضية، مثلما أن الفقرة الرفيعة من «الفردوس المفقود» لايقصد بها أن تكون الحالة الأسوأ المفترضة عند ملتون . وإنما المسألة في اختلاف النيّة ، وفي إحكام صنعة الاسلوبين اللذين ينطلقان كلاهما من منطلق البساطة النقية، أما الصوت فليس بالمجافي للموضوع أبداً ،بالطبع، ولاريب أن اسلوب جيمس يعتمد في أثره اعتماداً كبيراً على تردّد صوت ، هو صوت جيمس الخاص الذي يتولى الشرح المرير غير أن التعقيد ، عند جيمس ، مرده الى تصميم على ألّا يبسّط ، وألّا يفقد في ذلك التبسيط أيّاً من التعقيدات والممّرات الجانبية للحركة الذهنية ، على حين ان التعقيد في جملة ملتون تعقيد بالفعل ، تعقيد يتم إدخاله عن قصد وتصميم فيما كان من قبل فكرة مبسطّة ومجرّدة . فالروح الملازمة هنا ليست هي التفكير أو التحدّث ، وإنما هي صياغة كلام مهيّأً له بعناية ، والترتيب قائم من أجل القيمة الموسيقية، لا من أجل الدلالة. وذلك أن الحديث المسترسل الطلق ، كما هو عند الشخصية الهوميرّية أو الدانتيّة خليق أن يجعل المتحدث واقعياً بالقياس إلينا بصورة أقرب كثيرا — غير أن الواقع ليس جزءاً من القصد. وإنما يجب علينا في الحقيقة أن نقرأ مثل هذه الفقرة بغير الطريقة التحليلية لنخرج بالانطباع الشعري، ولست ألمح الى أن ملتون ليس لديه فكرة يفضي بها وينظر إليها على أنها هامة : وإنما ألمح إلى أن بناء الجملة تقررّه الدلالة الموسيقية ، والخيال السمعيّ أن أكثر مما تقرره محاولة متابعة الحديث أو الفكرة المطروحة في الواقع. وعلى الاقل فإن بين المتعة التي تنشأ عن الجَلَبة، والمتعة التي ترجع الى عناصر أخرى، أقرب الى الممكن مما هو مع شعر شكسبير الذي يندمج فيه الخيال السمعيّ وخيال الحواسّ الأخرى اندماجاً أوثق ، ويندمجان معاً بالفكر . والنتيجة عند ملتون تعدّ ، بمعنى واحد من

The Ivory Tower(١)

معاني الكلمة ، بلا غيّة (rhetoric) . وليس المقصود من ذلك المصطلح أن يكون انتقاصيّاً . فهذا النوع من «البلاغة» ليس بالضرورة شيئاً في تأثيره ، غير أن من الممكن أن يعدّ سيئاً بالقياس الى الحياة التاريخية لِلّغة من حيث هي كلّ . لقد قلت في مكان آخر ان الانكليزية الحية التي كانت انكليزية شكسبير اصبحت منقسمة الى عنصرين أساسيين استغلّ أحدهما ملتون ، والآخر درايدن . وما زلت أعتقد أن تطور درايدن كان هو الأسلم بين الاثنين ، لأن درايدن كان هو من حافظ ، إذا كان هناك من حافظ على الاطلاق ، على تقاليد لغة المحادثة في الشعر : وفي وسعي أن أُضيف أنه يبدو لي أن العودة إلى اللغة السليمة انطلاقاً من درايدن أيسر من العودة إليها انطلاقاً من ملتون . أمّا قيمة مثل هذا التعميم فتتمثّل في أن تأثير ملتون في القرن الثامن عشر كان أدعىٰ إلى الأسف كثيراً من قرن درايدن .

وإذا ماتم إثبات بعض التحفّظات والاستثناءات البالغة الأهمية فأنا أعتقد أنه ليس من غير المجدي أن نقارن تطور ملتون بتطور جيمس جويس . فأوجه التشابه المبدئية هي الذوق والقدرات ،يليها المران الموسيقي ، والمعرفة الواسعة التي تلفت النظر، وموهبة اكتساب اللغات والطاقات الكبيرة للذاكرة، تلك الطاقات التي ربما دعمها غياب البصر. على أن الفرق الهام هو أن خيال جويس ليس من النموذج السمعيّ البحت بالطبع ، مثل خيال ملتون . ففي أعماله المبكّرة، وعلى الأقل في جزء من (أوليس) ،هناك خيال بصري وخيال آخر من أسمى أنواع الخيال. وقد أكون على خطأ إذ أحسب أن الجزء الأخير من (أوليس) يظهر تحوّلاً عن العالم المرئيّ ليتجه بالأحرى الى مصادر عالم الرؤى المتعاقبة (Phantasnagoria) .وعلى أية حال فمن الممكن أن يفترض المرء أن استكمال الخيال البصري خلال السنوات اللاحقة لم يكن كافياً ، بحيث أن ماأجده في «العمل المتقدّم » هو خيال سمعيّ جرى إرهافه على نحو غير عاديّ على حساب الخيال البصري. ويظل هنَاك قليلٌ مما يُرى، ومايوجد تحت البصر، جديرٌ أن يُنظَر إليه . واودّ أن أكرّر أن هذا التطور عند جويس يبدو لي على نطاق واسع راجعاً الى ظروف : على حين أن من الممكن أن يقال عن ملتون أنه لم ير أي شيء

أبداً . ولذلك فقد كان التركيز على الصوت بالقياس الى ملتون خيراً على وجه الإجمال، وأنا أجد في الواقع، لدى مطالعة الفردوس المفقود ، أنني أكون أكثر ماأكون سعادة حين يكون هناك أقل مايكون من التخيّل البصري، فالعين لاتتعرضّ للصدمة في جحيمه الغَسَقّيّ مثلما هو الحال في جنة عدن، حيث أستطيع ،فيما يتصل بي، أن أظفر بالمتعة من الشعر بمجرّد الجهد المتّروي من أجل عدم التصوّر البصري لآدم وحواء ومايحيط بهما .

ولست أشير الى أي تشابه قريب بين «بلاغة ملتون» والأسلوب المتأخر لجويس، إذ إنها موسيقا مختلفة، كما أن جويس يحافظ دائماً على شيء من الاتصال المباشر بأسلوب المحادثة ، غير أن من الممكن أن يثبت أن هذا يمثل طريقاً مسدوداً بالقدر ذاته بالنسبة لتطور اللغة في المستقبل .

ويبدو أن من مساوئ الأسلوب البلاغي أن اضطراباً يحدث، من خلال التضخمّ في الخيال السمعي على حساب الخيال البصري واللمسّي، بحيث ينفصل المعنى الداخلي عن السطح، ويميل أن يغدو شيئاً ماغيبّياً أو على الأقل ، شيئاً لاأثر له على القارىء الى أن يتم فهمه بصورة كاملة . ثم أن استخلاص كل شيء ممكن من الفردوس المفقود سيبدو معه من الضروري قراءة الفردوس بطريقتين مختلفتين، الأولى من أجل الصوت وحده ، والثانية من أجل المعنى . ولايمكن الاستمتاع بكل جمال الفقرات الطويلة فيها بينما نكون في صراع مع المعنى في الوقت ذاته . أما متعة الأذن فلا يكون المعنى ضرورياً معها إلّا مادامت كلمات معينة من الكلمات المفاتيح تشير الى النبرة الانفعالية للفقرة . على أن شكسبير أو دانتي سيتحملان قراءات لاحصر لها، غير أن كل عناصر التقدير يمكن أن تكون حاضرة في كل قراءة . فليس هناك انقطاع بين السطح الذي يمثله هذان الشاعران بالقياس إليك وبين النواة . وفي الوقت الذي لاأستطيع فيه ، من أجل ذلك ، أن أدعّي أنني تغلغلت الى أي سرّ من أسرار هذين الشاعرين ، فإنني أشعر حيال مثل هذا التقرير لعمَلْيهما أنني قادرعلى نقاط في الاتجاه الصحيح، على حين لاأستطيع أن أشعر أن تقديري لملتون ينتهي بي الى أي مكان آخر خارج

متاهات الصوت، وذلك ، فيما أشعر ، خليق ان يكون مادةً لدراسة منفصلة، كتلك الدراسة لكتب بليك التنبؤية . وقد يكون ذلك جديراً بتجشم العناء غير ان صلته باهتمامي بالشعر ستكون واهية. وعلى قدر ماأدرِكُ أيَّ شيء فإن هناك مسحة من اللاهوت أجد جزءاً كبيراً منها منفّراً ، وقد تم التعبير عنها من خلال اسطورة كان من الأفضل أن تترك في سفرِ التكوين . ذلك الكتاب الذي لم يدخل ملتون تحسيناً عليه . ويبدو لي أن هناك انفصالاً، في ملتون ، ذلك الكتاب الذي لم يدخل ملتون تحسيناً عليه ، ويبدو لي أن هناك انفصالاً ، في ملتون ، بين الفيلسوف أو اللاهوتي ، وبين الشاعر . فأما الأخير فأنا أشك أيضاً في أن هذا التركيز على الخيال السمعي يؤدي على الاقل الى خفة عارضة . وفي وسعي أن استمتع بالتدفق الإيقاعيّ لهذه الأبيات :

إلى كامبولا، مفرّ خانات الصين ،
وسمرقند على نهر الأوكسوس، عرش تيمور،
فإلى بكين، حاضرة ملوك الصين، ومن هناك
إلى أغرا ، ولاهور، عظماء المغول
فنـزولاً الى شبه الجزيرة الذهبية(١)،
أو حيث نزل الفرس في إكباتان(٢) ،
أو في غابر الأيام ، في اصفهان ،
أو حيث كان القيصر الروسيّ ، في موسكو ،
أو السلطان في بيزنطة ،
المولود في تركستان...،

---

(١) شبه جزيرة في الهند، تقع وراء الغانج.
(٢)Ecbatana عاصمة ميديا القديمة بناها سلوقوس ، وكانت المقز الصيفي لملوك فارس وميديا ، وهي قديمة جداً .

وبقيتها ،غير أني أحسّ أن هذا ليس بالشعر الجادّ ، وليس بالشعر الذي تشغله مهمته تماماً، وإنما هو أقرب إلى أن يكون لعبة رصينة ، ومن المسلّم به أن ماهو أكثر شيوعاً عند ملتون استعمال أسماء الاعلام على نحو معتدل للحصول على أثر الفخامة ذاته من خلالها كما يفعل مارلو ـــ وقد لايكون ذلك في أي مكان أفضل مما هو في الفقرة المأخوذة من (ليسيداس) :

سواء أكنتَ وراء جزر الهيبريدس التي تحدق بها العواصف
حيث تزور، في غمرة المدّ،
قاع الدنيا ذات الأهوال
أم كنت محروماً من وعودنا السخيّة
تنام على خرافة الشيخ بيلليروس
حيث الرؤيا العظيمة للجبل المحروس
تطلّ على حصين (نامانكوس) و(بايّونا)(٣)..

وبسبب ذلك الأثر الوحيد المتمثل في فخامة الإيقاع ،لايوجد في الشعر شيء أعذب منه .

ولست أحاول أن أقيّم «عظمة» ملتون بالقياس الى الشعراء الذين يبدون لي أكثر همولاً وأفضل توازناً، وإنما بدا لي من الأجدى في الوقت الحاضر أن أوكدّ التوازي بين (الفردوس المفقود) و(العمل المتقدم) وكل من ملتون وجويس رفيع الشأن جداً في نوعه ، وفي الأدب كله ، بحيث ان الكتاب الوحيدين الذين يمكن مقارنتهم بهم هم الكتاب الذين حاولوا شيئاً ما مختلفاً جداً . على أن وجهات نظرنا حيال جويس لابد أن تظل، على أية حال، مؤقتة في الوقت الحاضر . غير أن هناك موقفين كلاهما ضروري ويصح تبنيه لدى النظر في عمل أي شاعر . أما

---

(٣) أسماء أماكن في منطقة الباسك .

الأول فذلك عندما نعزله ، وعندما نحاول أن نفهم قواعد لعبته الخاصة، ونتبنّى وجهة نظره : وأما الثاني فقد يكون أقل شيوعاً ، وذلك حين نقيسه بالمستويات الخارجية ، التي يتصل موضوعها أوثق الصلة بمستويات اللغة، ومايسمى بالشعر ، في لغتنا الخاصة، وفي مجمل تاريخ الأدب الأوروبي. على أن وجهة النظر الثانية هي التي صنعت منها اعتراضاتي على ملتون ،ومن وجهة النظر هذه نستطيع أن نمضي بعيداً الى درجة القول انه على الرغم من أن عمله يحقق على نحو رائع عنصراً هاماً في الشعر يظل من الممكن أن يُنظر إليه على أنه ألحق باللغة الانكليزية أذى لم تبرأ منه كل البرء.

ملتون ــ ٢ [١]

لقد رأىٰ صمويل جونسون، وهو يهمّ باختبار الصياغة الشعرية عند ملتون، كما قال في مجلته (رامبكرأوف ساترداي[٢]، ١.٢ / كانون الثاني / ١٧٥١ م)، أن من الضروري أن يعتذر عن تهوّره في الكتابة عن موضوع أُشْبع مناقشة إلى هذا الحد. وقد أشار هذا الناقد العظيم، تبريراً لمقاله، إلاّ أن «هناك، في كل عصر. أخطاءً جديدة، ينبغي تصويبها، وأحكاماً مُسبقة جديدة يجب التصدّي لها» على أنني أجدني مضطراً إلى صياغة اعتذاري الخاص بصورة مختلفة نوعاً ما. فقد تم إصلاح أخطاء عصرنا بأيدٍ قوية، كما تصدّت للأحكام المُسبقة أصوات تتمتعّ بالغَلَبة، وقد ارتبطت بعض هذه الأخطاء والأحكام المُسبقة باسمي، وسأجد نفسي مدفوعاً إلى الحديث عن هذه الأخطاء بوجه خاص. ولئن كنت أُؤكد أنْ ليس ثمة من يستطيع أن يصحّح خطأ تصحيحاً أجدر بالثقة سوىٰ ذلك الذي كان ينظر إليه على أنه

---

(١) محاضرة مؤسسة مزيتياهيرتس التي ألقيت في الأكاديمية البريطانية عام ١٩٤٧، ثم في متحف فريك بنيويورك.

(٢) Rambler of satuaday.

مسؤول عنه ، وهناك ، فيما أعتقد ، تبرير آخر لحديثي عن ملتون فوق ذلك التبرير المفرد الذي سبق أن قدمته . لقد كان المدافعون عن ملتون في عصرنا باحثين ومعلمين ، مع استثناء واحد له شأنه ، ولست أدعي الحق في الانتساب إلى أيّ منهما . وأنا أعلم أن حقي الوحيد في انتباهكم لدىٰ الحديث عن ملتون أو أي شاعر عظيم آخر ، يقوم على إثارة فضولكم ، آملاً أن تُعْنَوا بمعرفة ما يرىٰ كاتبٌ معاصرٌ للشعرِ في أحد أسلافه .

واعتقد أن الباحث والممارس في ميدان النقد الأدبي ينبغي أن يتكامل عملاهما ، وسيكون نقد الممارس أفضل العملين ، بلا ريب ، إذا لم يكن محروماً كل الحرمان من الثقافة، وسيكون نقد العالم أفضلهما إذا كان له بعض الخبرة بصعوبات كتابة الشعر . غير أن توجّه الناقدَيْن مختلف. فالعالم أكثر عناية بفهم المأثرة الأدبية في بيئة كاتبها : بالعالم الذي عاش فيه الكاتب، ومزاج عصره، وتكوينه الفكري ،والكتب التي قرأها، والمؤثرات التي صاغته في قالبها . أما الممارس فاهتمامه بالكاتب أقل من اهتمامه بالقصيدة ، وبالقصيدة في علاقتها بعصره الخاص . وهو يتساءل : ماغَناءُ شعرِ هذا الشاعر بالقياس الى الشعراء الذين يكتبون اليوم ؟ وهل هو طاقة حية في الشعر الانكليزي لم تُدَوَّن بعد ، أم هل عساه يغدو كذلك ؟ وعلى هذا ففي وسعنا أن نقول ان اهتمام الباحث فيما هو دائم . واهتمام الممارس في المباشر ، فالباحث يمكن أن يعّلمنا على من نغدق إعجابنا وتقديرنا: أمّا الممارس فيفترض فيه أن يكون قادراً ، إذا ماكان الشاعر الحقّ الذي يتحدث عن الشاعر الحق، على أن يجعل من مأثرةٍ قديمةٍ راهنة ، وأن يضفي عليها أهمية المعاصرة ، وأن يقنع مستمعيه أنها مشوّقة ومثيرة وممتعة ومؤثرة .

وفي وسعي أن أقدم مثالاً واحداً على النقد المعاصر لملتون لناقد من النموذج الذي انتمي اليه، إذا كانت لي أية ادعاءات نقدّية على الإطلاق . وذلك هو مقدمة (للقصائد الانكليزية) لملتون في سلسلة «الآثار الكلاسيكية العالمية»، للراحل تشارلز ويليامز . وليس بالمقابل الشامل، غير أنه جدير أن يشار إليه في المقام الأول

لانه يمدّنا بأفضل مقدمة نقدية لقصيدة (كوموس) [1] يمكن أن يظفر بها أي مطالع حديث. غير أن مايميّزها على الإطلاق (والأمر نفسه صحيح بالنسبة لمعظم كتابة ويليام النقدية) إنما هو حرارة الشعور عند الكاتب ونجاحه في إيصاله الى القارىء . وفي هذا يعدّ مقال ويليامز مثلا فريداً على قدر ما أعلم .

وأعتقد أن من المفيد، في دراسة كهذه التي انوي القيام بها، أن يحتفظ المرء في ذهنه ببعض النقد من الماضي، من ذلك النموذج المطابق له، ليقيس عليه اراءه : بنقد بعيد في الزمان بما يكفي لكيلا تتطابق أخطاؤه وأحكامه المسبقة المحلية مع أخطاء الدارس . وذلك ماحملني على الاستشهاد بصمويل جونسون. فلا جدال في أن جونسون كان يكتب، وهو ناقد للشعر، كتابة الممارس لاكتابة الباحث. ولما كان هو نفسه شاعراً ، بل شاعراً من فحول الشعراء ،كان من الواجب أن يُقرَأ ماكتبه عن الشعر قراءة تنطوي على التقدير. وما لم نعرف شعر جونسون ونقدّره، فلسنا بقادرين على الفصل في محاسن نقده أو حدود ذلك النقد. على أن مايؤسف له أن ماقرأ المطالع العادّي اليوم، أو ماتذكر ، أو مارأى من شواهد، كل ذلك لايعدو في معظمه أقوال جونسون تلك القليلة التي اشتدّ اختلاف النقاّد عليها فيما بعد. ولكن إذا كان جونسون يرى رأياً يبدو لنا خاطئاً فلسنا في مأمن ، إذا ما أطْرحناه دون أن نتساءل لماذا كان عْلى خطأ . لقد كانت له «اخطاؤه وأحكامه المسبقة» بلا ريب، غير أننا نواجه على الدوام، بعدم تقصّينا لها بالأسلوب المتعاطف، خطر مجرّد مقابلة الخطأ بالخطأ، والحكم المسبق بالحكم المسبق. لقد كان جونسون ، في أيامه، مفرطاً في الحداثة : وكان معنياً بالكيفية التي ينبغي ان يكتب بها الشعر في عصره . أما حقيقة كونه جاء عند نهاية أسلوب بدلا من أن يأتي عند بدايته، وحقيقة أن عصره كان آخذاً في الادبار سريعاً، وأن معايير الذوق التي كان يأخذ بها توشك أن تنتهي الى البطلان ،

---

(١) Comus اله المرح عند اليونان

فتلك أمور لاتذهب بفائدة نقده. كلّا ، ولايصدُّني احتمال أن يتخذ تطوّرالشعر في السنوات الخمسين التالية اتجاهات مختلفة كل الاختلاف عن تلك التي يبدو لي الكشف عنها مرغوباً فيه، عن طرح الاسئلة التي أوحى بها جونسون : كيف ينبغي ان يكتب الشعر الآن ؟ وأي مكان تمنحه الإجابة عن هذا السؤال لملتون ؟ وأنا أعتقد أن الأجوبة عن هذه الاسئلة قد تختلف الآن عن الأجوبة التي كانت صحيحة قبل خمسة وعشرين عاماً .

وهناك حكم مسبق واحد ضد ملتون ظاهر في كل صفحة من مقالة جونسون (حياة ملتون) [1]وأنا أتصور أنه مازال سائداً: ونحن، على أية حال، نُعدّ، من حيث منظورنا التاريخي الأطول، في وضع أفضل مما كان عليه جونسون، من أجل ادراكه وإفساح المجال له، وهذا حكم مسبق أُسْهِم فيه أنا بنفسي : وهو النفور من ملتون الإنسان . وحول هذا ليس عندي مزيد مما يقال، وكل ماهو ضروري أن يسجّل المرء معرفته به . غير أن هذا الحكم المسبق يرتبط في الغالب بآخر ، أكثر غموضاً. ولست أحسب أن جونسون قد حلّ ارتباط كِليهما في ذهنه. والحقيقة، ببساطة، هي أن الحرب الأهلية في القرن السابع عشر، وهي الحرب التي يعد ملتون شخصية رمزية فيها ، لم تُختَتم أبداً . الحرب الأهلية لمّا تنتهِ : وأنا أتساءل أو تنتهي أية حرب أهلية جدية قطّ ؟ فخلال تلك الفترة كان المجتمع الانكليزي متشنجاً ومنقسما على نفسه انقساما مازالت آثاره ملموسة. وحين يقرأ المرء مقالة جونسون يكون دائماً على علم أن جونسون كان ينتحي ناحية الحزب الآخر بعناد وحرارة. ومامن شاعر انكليزي آخر، حتى ولاووردزّوورث، أو شيللي، عاش خلال مثل هذه الأحداث الخطيرة، أو دخل طرفاً فيها، مثلما فعل ملتون .وما من شاعر آخر يصعب معه الى هذا الحد النظر الى الشعر على أنه شعر، ببساطة، دون أن تدخل في ذلك، بصورة غير مشروعة،

---

(1) Life of milton.

نزعاتنا المذهبية والسياسية ، الشعورية واللاشعورية، إذ ينظر إليها حيناً نظرة تشويهية، لأسباب سياسية، على أنها في جانب الملك تشارلز، وينُظر إليها حيناً آخر نظرة تشويهية بالقدر ذاته، لأسباب أخلاقية، على أنها عائدة الى حزب المتطهّرين (pnritans) وبالقياس الى أكثر الناس اليوم يمكن أن تبدو وجهات النظر عند كلا الطرفين، بعيدة بالقدر ذاته. ومع ذلك فالعواطف لّما تهدأ ثائرتها، وإذا لم نكن متيقظين الى حدّ كبير جدّاً فقد يغشّي دخانها بظلمته الزجاج الذي نفحص من خلاله شعر ملتون. لقد تم عمل شيء ما، بلا ريب، لإقناعنا بأن ملتون لم يكن قط، في الحقيقة، يتخذ لنفسه أيّ حزب، غير انه كان على خلاف مع الناس جمبعاً. فقد أثبت السيد ويلسون نايت في كتابه (عربة الغضب)(*) ، أن ملتون كان ملكياً أكثر منه جمهورياً ، ولم يكن «ديمقراطيا» بأي معنى حديث. وأقام الأستاذ (سورات) الدليل مبيناً أن عقيدة ملتون كانت مفرطة في الشذوذ، وإنها شائنة عند البروتستانت بمقدار ماهي شائنة عند الكاثوليك — وذلك أنه كان، في الحقيقة، وعلى نحو ما، من (إخوان المسيح)(*) ،وربما لم يكن واحداً من إخوان المسيح الأصوليين في هذا الصدد، على حين أن السيد س.س. لويس عارض الأستاذ (سورات) بإثباته ، ببراعة، أن ملتون يمكن تبرئته ، في (الفردوس المفقود) على الأقل، من الهرطقة ، حتى من وجهة نظرة مغالية في الأصولية كوجهة نظر السيد لويس نفسه ، أما أنا فلا أعتنق رأياً في هذه المسائل : وقد يكون من المجدي أن نناقش الافتراض القائل ان ملتون كان من أتباع الكنيسة الأحرارَ الذين لاغبار عليهم، وكان عضوا في الحزب الليبرالي، غير اني أعتقد انه مازال واجباً علينا أن نكون على حذر من تحيّز لاشعوري إذا كنا نهدف الى إيلاء عنايتنا للشعر من

Chariot of wrath *

* Christadelphians فرقة دينية تعتمد على النبوءة العبرية بعودة المسيح ليحكم العالم ألف عام ، وتطبق هذه النبوءة ،مع مضمون كتاب سفر الرؤيا، على الأحداث الراهنة والمستقبلية، وترفض فض عقيدة التثليث .

أجل الشعر .

لقد افضنا في الحديث عن أحكامنا المسبقة، والآن أصل الى الاعتراض الإيجابي على ملتون، ذلك الاعتراض الذي طُرح في عصرنا، ألا وهو اتهامه بأنه ذو أثر ضارّ، ومن هنا سوف أتقدّم الى عُقَد الملامة الدائمة (اذا استعملنا عبارة جونسون) ،وأخيراً الى الأسباب التي أعدُّه بموجبها شاعراً عظيماً، وشاعراً ممن يمكن أن يدرسه شعراء اليوم دراسة تنطوي على الفائدة .

ـ وفي صدد عرض الاعتقاد العامّ بضرر تأثير ملتون، أتوجّه صوت نقد السيد ميدلتون موري (M.Murry) لملتون في كتابه (السماء والأرض) وهو كتاب يتضمن فصولاً تنطوي على بصيرة نافذة، تعرِض فيما بينها فقراتٍ تبدو لي مغالية . وذلك أن السيد موري يتناول ملتون بعد دراسته الطويلة المتأنية لكيتس، ومن خلال عيني كيتس يرى ملتون .

ويكتب السيد مّوري قائلا : «لقد أصدر كيتس ، وهو فنّان الشعر الذي لاثاني له بعد شكسبير ، وبليك ، وهو الفريد في تاريخنا ، رسولاً للقيم الروحية، أصدر كلاهما الحكم ذاته على ملتون من الناحية الجوهرية : «الحياة بالنسبة اليه خليقة أن تكون موتاً بالقياس اليّ». ومهما يكن حكمنا على تطور الشعر الانكليزي منذ عهد ملتون فلا بد لنا من التسليم بعدالة رأي كيتس القائل أن عظمة ملتون لم تنته الى غاية . ويقول كيتس : «لابد من الإبقاء على الانكليزية في حالة جيدة» . وكان يحسّ أن تأثرها بفن ملتون ، وراء نقطة معينة، يقطع طريق الفيض الإبداعيّ للروح الانكليزية المميّزة بحد ذاته ، وعن طريق ذاته ، واعتقد أن كيتس ،بقوله هذا، كان ينطق عن أعمق أعماق الروح الانكليزية المميّزة . فالعبور تحت سحر ملتون يعني أن يُقضِي على المرء بتقليده. والأمر يختلف كل الاختلاف عند شكسبير. وذلك أن شكسبير يحيِّر ويحرِّر، أما ملتون فواضح سهل، على أنه يجنح الى الحصر والتقييد .

وهذا تقرير ينطوي على ثقة مفرطة ، وأنا أنتقده بشيء من التحرّج لأني

لاأدعّي أنني كرّست كثيراً من الدراسة لكيتس، وبلغت من الفهم العميق لصعوّباته مثلما فعل السيد موري. غير ان السيد موري يبدو لي هنا وهو يحاول أن يحوّل حالة شاعر خاص، له هدف خاص، في لحظة خاصة من الزمان، الى انتقاد له سريان خالد. ويبدو أنه يؤكد أن الوظيفة التحريرية عند شكسبير والتهديد المتسم بالحصر او التقييد [1] عند ملتون هما خاصتان دائمتان لهذين الشاعرين: «فإن التأثر بأي استاذ واحد، وراء نقطة معينة، سيّئ بالقياس الى أيّ شاعر، وليس من المهم ان يكون ذلك التأثير تأثير ملتون أو تأثير امرىء آخر، وكما أننا لانستطيع أن نتوقع أين ستأتي تلك النقطة، وقد تكون أكثر تروّياً اذا سميناها نقطة غير محدّدة. وإذا لم يَحْسُنِ البقاء تحت سلطان ملتون فهل يَحْسُنُ البقاء تحت سلطان شكسبير؟ الأمر يعتمد جزئياً على نوع الشعر الذي تحاول تطويره. لقد أراد كيتس أن يكتب ملحمة، فوجد، كما يمكن أن يُتوقّع، أنه لم يئن الأوان الذي يمكن فيه ان تكتب ملحمة انكليزية اخرى، تبّز (الفردوس المفقود) في عظمتها. وأدلى بدلوه في كتابة المسرحيات. وقد يمكن للمرء أن يحتج بأن مسرحية (الملك ستيفن أفسدها شكسبير أكثر مما أفسد ملتون مسرحية هيبريون. ولاريب أن (هيبريون) تظل قطعة رائعة يعاود المرء قراءتها، على ان مسرحية «الملك ستيفن» مسرحية يمكن ان نكون قرأناها مرة واحدة، ولكننا لانعود إليها قط ابتغاء الاستمتاع. لقد جعل ملتون الملحمة العظيمة مستحيلة على الأجيال التالية، وجعل شكسبير المسرحية الشعرية العظيمة مستحيلة، ومثل هذا الوضع لاسبيل الى اجتنابه، وهو يدوم الى أن تكون اللغة قد تغيّرت تغيّراً لايكون معه خطر، إذ لاتوجد إمكانية للتقليد. وينبغي لكل امرىء يحاول أن يكتب مسرحية شعرية، حتى في هذه الأيام أن يعرف أنه لابد أن يستنفد نصف طاقته في جهده للهرب من ألوان العناء التقييدية الخاصة بشكسبير: ففي اللحظة التي يسترخي فيها انتباهه

---

(1) Constictiue menace

أو يصاب فيها فكره بالإرهاق ، سيتردّى الى شعر شكسبيريّ رديء . ولايمكن عمل شيء، ردحاً طويلاً من الزمان ، بعد شاعر ملحميّ كملتون ، أو شاعر مسرحيّ كشكسبير . ومع ذلك فلا بد من بذل الجهد مرة بعد أخرى ، لأننا لانستطيع قطّ أن نعلم سلفاً بدنوّ اللحظة التي ستكون فيها ملحمة جديدة، أو مسرحية جديدة ، ممكنتين، وحين تدنو اللحظة بالفعل فمن الممكن أن يحدث أن تنجز الروح المميّزة لشاعر فرد ، التحوّل الأخير في طبيعة اللغة وقرض الشعر ، وهو ذلك التحوّل الذي سيخرج ذلك الشعر الجديد الى حيّز الوجود .

لقد أشرت الى وجهة نظر السيد موّري في الأثر السيىء لملتون بوجه عام . لأن ماهو قيد التساؤل بصورة ضمنية إنما هو مجمل شخصية ملتون : إذ أن ذلك لايتمثل على وجه التخصيص في معتقداته ، أو في لغته ، أو صياغته للشعر، بل في المعتقدات كما هي متحققة في تلك الشخصية على وجه التخصيص، وفي شعره من حيث هو التعبير عن تلك الشخصية. وإنما أقصد بالنظرة الخاصة الى أثر ملتون على أنه سيّىء ، تلك النظرة التي تتجه الى اللغة وبناء الجملة وصياغة الشعر ، والصور البيانية . ولست ألمح الى وجود فرق كامل هنا في مادة الموضوع : وإنما هو الفرق في التناول، والفرق في محور الاهتمام، بين الناقد الفلسفي والناقد الأدبي. على ان فقدان القدرة على المبهم ، والا هتمام بالشعر الذي هو في المقام الأول اهتمام تقنيّ ، ويهيّئ ذهني للتوجّه نحو مهمة أكثر محدودية ، وربما كانت أكثر سطحية .ولننتقل الى النظر في تأثير ملتون من وجهة النظر هذه ، وهي وجهة نظر من يقرض الشعر في عصرنا .

إنّ مايؤخذ على ملتون ، وهو أن تأثيره كان تأثيراً سيئاً ، ويبدو أنه لم يؤخذ عليه بصورة أكثر إيجابية مما أخذته عليه أنا . فأنا أجد نفسي، حتى منذ عام ١٩٣٦ ، أقول ان هذا الاتهام ضد ملتون .

«يبدو أكثر خطورة بدرجة كبيرة حين يؤكد أن شعر ملتون ماكان له أن يكون إلّا مؤثرّاً في الاتجاه نحو الأسوأ ، على أي شاعر، مهما يكن من أمره، على

أنه يزداد خطراً أيضاً إذا ماأكدنّا أن الأثر السيئ لملتون يمكن اقتفاؤه الى مدى أبعد من القرن الثامن عشر، والى ماهو أبعد من تأثيره على الشعراء غير المجيُدين . وذلك إذا قلنا أنه تأثير مازال علينا أن نكافح ضده».

وقد قصرّت ، لدى كتابة هذه العبارات ،عن القيام بتمييز ذي ثلاثة وجوه يبدو لي الآن على جانب من الأهمية، فهناك ثلاثة أشكال من الجزم مستقلة ومتضمنة فيها . فأماّ الأول فذلك أن تأثيراً ما قد كان سيئاً في الماضي : وهذا يعني الجزم بأن فحول الشعراء في القرن الثامن عشر أو التاسع عشر كانوا خليقين أن يكتبوا على نحو أفضل لو أنهم لم يعرّضوا أنفسهم لتأثير ملتون. وأما الثاني فذلك أن الوضع المعاصر وضعٌ يجعل من ملتون أستاذاً ينبغي اجتنابه ، وأما الثالث فهو أن تأثير ملتون ، أو أي شاعر معينّ ، يمكن أن يكون سيئاً على الدوام ، وأننا نستطيع التنبؤ ،حينما يوجد ذلك التأثير ، وفي أي وقت من المستقبل، مهما يكن نائياً ، بأنه سيكون تأثيراً سيئاً . على أني ماعدت الآن على استعداد للجزم بالأول والثالث من هذه الأشكال ،لأنهما لايبدو ان لي منطويين على أي معنىً اذاماانفصلا عن الثاني .

وفي صدد الأول ،لابد لنا ،حين ننظر أول الأمر في شاعر عظيم واحد من الماضي، وفي واحد أو أكثر من الشعراء الذين نقول إنه مارس تأثيراً سيئاً عليهم ، أن نسلّم بأنه إن كان هناك أية مسؤولية ، فهي أقرب الى أن تكون في حالة الشعراء الذين تعرضوا للتأثير ، منها الى أن تكون في حالة الشعراء الذين أحدث عملهم تأثيره. ونحن نستطيع ،بالطبع ، أن نبينّ أن هناك حيلاً وأساليب مميزة معينة مما يعكسه المقلّد، ترجع الى تقليد ومحاكاة شعوريين أو لاشعوريين. غير أن ذلك يعد انتقاداً موجهاً الى اختيارهم غير المتبصرّ للنموذج ، وليس ضد نموذجهم ذاته . ونحن لانستطيع أبداً أن نثبت أن أي شاعر على وجه التحديد كان خليقاً أن يكتب شعراً أفضل لو أنه كان قد نجا من ذلك التأثير . وحتى لو أننا جزمنا بأن كيتس كان خليقاً أن يكتب قصيدة ملحمية عظيمة جداً لو أن ملتون لم

يسبقه ، وهو الأمر الذي لا يمكن أن يكون إلاّ مسألة اعتقاد فهل يكون من المعقول أن نتحرّق شوقاً إلى مأثرة غير مكتوبة بدلاً من مأثرة نملكها ونسلّم بها ؟ وما عسانا نستطيع أن نؤكد فيما يتصل بالمستقبل البعيد ، حيال الشعر الذي سيكتب عندئذ ، سوى أن يفترض ، على سبيل الاحتمال ، ألاّ نكون قادرين على فهمه أو الاستمتاع به ، وأننا لا نستطيع أن نعتنق ، بناء على ذلك ، رأياً فيما يتصل بما ستعينه ضروب التأثير « الحسن » و « السيّئ » في ذلك المستقبل ؟ على أن العلاقة الوحيدة التي تعد فيها مسألة التأثيرات « الحسنة » و « السيئة » ذات دلالة ، إنما هي العلاقة بالمستقبل القريب . ولسوف أُعنىٰ بتلك المسألة آخر الأمر ، وإنما أود في البداية أن أذكر مأخذاً آخر على ملتون ، وهو ذلك المأخذ المتمثل في عبارة « الانقصام في الذوق »[١] .

لقد أشرت ،قبل كثير من السنين ، في مقالة عن درايدن ، الى أنه : «قد حدث في القرن السابع عشر انفصام في الذوق لم نبرأ منه أبداً ، وهذا الانفصام ، كما هو طبيعي ، كان راجعاً الى كلا الشاعرين الأكثر سلطاناً في القرن ، وهما ملتون ودرايدن» .

وقد استشهد الدكتور تيليارد بالفقرة الأطول التي أخذت منها هذه العبارة ، في كتابه «ملتون» ويعلّق الدكتور تيليارد بما يلي :

«لو أردت الحديث عما يتصل بملتون وحده في هذه الفقرة لقلت أنه يوجد هنا مزيج من الحقيقة والزيف . فهناك نوع من الانفصام في الذوق عند ملتون لابد من التسليم به ، على أنه ليس بالضرورة أمراً غير مرغوب فيه، أماّ أنه كان مسؤولاً عن أي انفصام كهذا لدى الآخرين (على الاقل الى أن كان هذا الانفصام العام قد حلّ بصورة لامندوحة عنها) فذلك غير صحيح .

Dissociation of sensifility(١)

وأنا أعتقد أن التوكيد العام المتمثل في عبارة «الأنفصام في الذوق» (وهي واحد من العبارتين الاثنتين أو العبارات الثلاث التي ترجع الى نحتي الخاص — مثل «المتلازم الموضوعي»[1]— والتي أصابت نجاحاً في العالم مذهلاً لمؤلفها)، يحتفظ بشيء من الصحة . غير أني أميل الآن الى الموافقة ، مع الدكتور تيليارد، على أن إلقاء العبء على عاتِقَيْ ملتون ودرايدن كان خطأ ولئن كان مثل هذا الانفصام قد حدث بالفعل فإنني أشتبه في كون الأسباب أكثر تعقيداً وعمقاً من أن تبرّر تفسيرنا للتغيّر بمصطلحات النقد الأدبي. وكل مانستطيع قوله هو أن شيئاً ماكهذا قد حدث بالفعل ، وأن له علاقة ما بالحرب الأهلية ، وأنه لن يكون من الحكمة أن نقول أنه كان ناشئاً عن الحرب الأهلية ، وإنما هو نتيجة للأسباب ذاتها التي أدت الى الحرب الأهلية، وأن علينا أن نتلمس الأسباب في أوروبا، لا في انكلترا وحدها. أمّا مايتصل بما كانت عليه تلك الاسباب ففي وسعنا ان ننقبّ وننقبّ الى أن نصل الى عمق تخذلنا الكلمات والمفاهيم عنده .

وقبل الانتقال الى تأييد الدعوى ضد ملتون كما كان شأنها بالقياس الى الشعراء لخمس وعشرين سنة خلت — وهو المعنى الثاني ، والمعنى الوحيد ذو الدلالة لعبارة « التأثير السيّئ » — اعتقد أن سيكون أفضل مايرام أن ننظر ماهي عُقَد الملامة الثابتة التي يمكن استخلاصها : أنها تلك المآخذ التي لابد لنا ، حين نسجلّها، أن نفترض أنها من صنع قوانين الذوق الثابتة . واعتقد أن جوهر المأخذ الثابت على ملتون يمكن العثور عليه في مقالة جونسون. على ان هذا ليس بالمكان الذي يتم فيه تمحيص أحكام معينة خاصة وخاطئة لجونسون ،وتفسير ادانته لمسرحية (كوموس) [2] و(شمشون) على أنه تطبيق القوانين المسرحية التي تبدو لنا غير قابلة للتطبيق ، أو التغاضي عن استبعاده للصياغة الشعرية لقصيدة

---

(١) Objectiv correlative

(٢) مسرحية مقنّعة ،رومانسية، تصور صرعاً بين الشيطان وامرأة بريئة يحاول اغواءها.

(ليسيداس) عن طريق التخصص في إحساسه بالايقاع بدلا من غياب ذلك الإحساس . ويعد أهم مأخذ لجونسون على ملتون متضمناً في ثلاث فقرات لابد لي من أن أستأذن في إيرادها بصورة كاملة .

«في كل ناحية من نواحي أعماله الكبرى جميعاً (كما يقول جونسون) تسود غرابة مطّردة في الأسلوب ،وطريقة، ولون من ألوان التعبير لايشبهان مايوجد عند أي كاتب سابق إلاّ قليلاً ويبتعد فيوغل في الابتعاد عن الاستعمال الشائع ،حتى أن القارىء غير الخبير ليجد نفسه حين يفتح الكتاب مأخوذا بلغة جديدة .

وقد نُسِبَت هذه الجِدّة ، عند أولئك الذين لايمكنهم أن يروا شيئاً من الخطأ عند ملتون، الى جريه الدؤوب وراء الكلمات الملائمة لعظمة أفكاره . ويقول أديسون : لقد ناءت لغتنا بعبئه* ، غير أن الحقيقة أنه كان قد صاغ أسلوبه ، سواء في النثر أم في الشعر، عن طريق مبدأ شاذ متحذلق . لقد كان مغرماً باستعمال الكلمات الانكليزية في صيغة تعبيرية أجنبية ، وقد جرى الكشف عن هذا في كل نثره ، وأدين، لأن الحكم هناك يعمل عمله حراً ، لايخفّف وطأته الجمال، ولاتروعه منزلة أفكاره، غير أنه بلغ من سلطان شعره أن نداءه كان يطاع دون مقاومة، ويحسّ القارىء بنفسه أسير فكر أسمى وأنبل ويتضامن النقد متحولاً الى إعجاب .

ولم يكن أسلوب ملتون يعدّله موضوعُه ، فما يظهر لنا بصورة أكبر في «الفردوس المفقود» يمكن العثور عليه في قصيدة (كوموس). وقد كانت معرفته بالشعراء التوسكانيين أحد مصادر غرابتـه واعتقد أن نظام كلماته نظام إيطالي في الغالب، وقد يقترن في بعض الأحيان بألسنة أخرى. ويمكن أن يقال عنه ، اخيراً، ماقال جونسون عن سبنسر ،وهو أنه لم يكن يكتب بلغة ، بل كان يصوغ

---

* Oue languaqe sunk under hein

ماسمّاه تبلر باللهجة البابلية ، وهي في حد ذاتها خشنة وبربرية ، غير أن الروح المميّزة المستثارة والخبرة الواسعة جعلتا منها الوسيلة الى هذا القدر الكبير من الإفادة، وهذا القدر الكبير من المتعة ، مما يجعلنا، شأن العشاق الآخرين ، نجد الرشاقة في انحرافها».

وهذا النقد يبدو لي محقاً من الناحية الجوهرية ، وما لم نقبل به فأنا لاأحسب في الواقع ، اننا في الطريق الى تقدير العظمة الغريبة لملتون . أما أسلوبه فليس بالكلاسيكي، بمعنى أنه ليس ارتقاءً بأسلوب شائع، عن طريق اللمسة الأخيرة للعبقرية، الى العظمة وإنما هو ، من الأساس، وفي كل نقطة من نقاطه ، أسلوب شخصّي، لايرتكز على الحديث الشائع ، أو النثر الشائع ، أو الإيصال المباشر للمعنى. وقد يجد المرء حيال بعض الشعر العظيم صعوبة في الإفصاح عن ماهيته، وعن اللمسة المتناهية في الدقة التي صنعت كل الفرق بين الإفادة البسيطة التي كان في وسع أي أمرىء أن يؤديها، وعن التحويل الطفيف الذي ينطوي دائماً على التغيّر الأقصى ،وليس الأدنى أبداً ، في اللغة العادية ،على حين يدع الإفادة البسيطة إفادة بسيطة. وكل تحريف في التركيب، من الصيغة التعبيرية الأجنبية ، واستعمال كلمة بطريقة أجنبية، أو بمعنى الكلمة الأجنبية التي اشتقت منها تلك الكلمة بدلاً من المعنى المقبول في الانكليزية، وكل خصوصية في المزاج ، كل هذا عمل فذّ من أعمال العنف كان ملتون أول من ارتكبه فليس هناك رَوْسم ،ولا إلقاء شعريّ بالمعنى الانتقاصي، وإنما هو نسق خالد من أعمال الخروج على القانون الأصيلة. ومن بين كل كتاّب الشعر المحدثين يبدو لي أن أقرب نظير له هو مالارميه ، وهو شاعر أقل منه شأناً الى حد كبير على الرغم من أنه يظل عظيماً، .أما الشخصيات والنظريات الشعرية للرجلين فما كان لها أن تكون أكثر اختلافاً مما هي عليه ، غير أن هناك شبهاً بعيداً فيما يتصل بالقسر الذي تمكّنا من االقيام به وتبريره تجاه اللغة. ويعد شعر ملتون شعراً من حيث هو أبعد التحولات الممكنة عن النثر. أما نثره فيبدو لي مفرطاً في اقترابه من الشعر ذي النظم الجزئيّ الناقص الى حد لايجعل منه نثراً جيداً .

على أن القول بأن عمل شاعر من الشعراء هو في أشد حالاته الممكنة ابتعاد عن النثر كان فيما سلف خليقاً أن يصيبني بصدمة من حيث كونه قولاً ينطوي على الإدانة : أما الآن فيبدو لي ببساطة، حيث نضطر الى التعامل مع امرىء كملتون ، أنه الضبط والإحكام الماثلان في عظمته الغريبة . ومن الجائز ان يبدو لي ملتون ، الشاعر، أعظم أولئك الغريبي الأطوار قاطبة .ولايصور عمله مبادىء عامة للكتابة الحسنة ، فمبادىء الكتابة الوحيدة التي يصورها من هذه الوجهة لاتصبح مراعاتها إلّا لملتون نفسه .وهناك نوعان من الشعراء الذين يمكنهم في العادة أن يكونوا أولي منفعة للشعراء الآخرين. فهناك أولئك الذين يوحون ،الى واحد أو سواه من خلفائهم ،بشيء لم يفعلوه بأنفسهم ، أو يدفعونهم إلى أداء الشيء ذاته بطريقة مختلفة: وهؤلاء يحتمل ألّا يكونوا هم الشعراء الأعظم ، بل الأصغر من الشعراء أولي النقص الذين يكتشف الشعراء اللاحقون آصرة قرابة إليهم . وهناك الشعراء الكبار الذين نستطيع أن نتعلم منهم القواعد السلبية : فما من شاعر يستطيع أن يعلم آخر أن يكتب كتابة حسنة ، ولكن بعض عظماء الشعراء يستطيعون أن يعلّموا الآخرين بعض الأشياء التي ينبغي اجتنابها ، وهم يعلّموننا مالمجتنب إذ يظهرون لنا مايستطيع الشعر .العظيم الاستغناء عنه ـــ والى أي حد يمكن أن يكون صريحاً ،عاطلاً من الزينة . ومن هؤلاء دانتي وراسين. ولكن اذا كان لنا على الاطلاق أن نستفيد من ملتون فلا بد لنا أن نفعل ذلك بطريقة مختلفة تماماً ، فإن الشاعر الصغير نفسه يستطيع أن يتعلم شيئاً من دراسة دانتي ،أو من دراسة تشوسر، وربما كان علينا أن ننتظر شاعراً عظيماً قبل أن نجد ذلك الذي يستطيع ان يفيد من دراسة ملتون .

وأكرر أن ابتعاد شعر ملتون عن الكلام المألوف، وابتداعة لغته الشعرية الخاصة، يبدوان لي إحدى سمات عظمته . أما السمات الأخرى فإحساسه بالتركيب، سواء في التصميم العام للفردوس المفقود، وشمشون. أم في بنائه للجملة، وأخيراً، وليس آخراً ، في عصمته من الخطأ، عصمته الشعورية أو اللاشعورية ، في كتابته على النحو الذي يعكس مواهبه على أفضل وجه ، ويخفي نقاط ضعفه على

أفضل وجه .

أما ملاءمة موضوع مسرحية شمشون لها فأكثر وضوحاً من أن نفيض في الحديث عنها : وربما كانت تلك القصة المسرحية التي كان في وسع ملتون أن يجعل منها رائعة من الروائع ، غير ان الملاءمة الكاملة في الفردوس المفقود لم تتواتر الاشارة اليها كثيراً فيما أعتقد .لقد كانت، بلا ريب ، احساساً حدسياً بما لم يكن في وسعه عمله، وبما كان يعوق مشروع ملتون عن التحول الى ملحمة عن الملك آرتور، وذلك لشيء واحد، وهو أنه كان قليل الاهتمام بالكائنات البشرية الفردية أو الفهم لها . ففي الفردوس المفقود لم يكن هناك مايدعوه الى أي شيء من ذلك الفهم الذي يأتي من مراقبة للرجال والنساء تتسم برقة العاطفة غير أن مثل هذا الاهتمام بالكائنات البشرية لم يكن مطلوباً — والحق أن غيابه كان شرطاً ضرورياً — من أجل ابتداع شخصيتي آدم وحواء. وليس هذان رجلاً وامرأة كأي رجل وامرأة نعرفهما. فلو كانا كذلك لما كانا آدم وحواء ، بل هما الانسان الأول، والمرأة الأولى ،لاأنموذجان بل انموذجان أوَّلاَنْ ، وهما يتسمان بالخصائص المميزة العامة للرجال والنساء ،كتلك التي نستطيع تمييزها، في الأغواء والسقوط ،والبوادر الأولى للخطيئات والحسنات ، في الوضاعة والنبل، لدى كل المتحدرين منهما، وهما يتسمان بإنسانية عادية الى الدرجة الصحيحة، ومع ذلك فهما ليسا، ولاينبغي لهما أن يكونا، من الفانين العاديين ،ولو أنهما كانا أكثر تخصيصاً وتحديداً لاتّسما بالزيف، ولو أن ملتون كان أكثر اهتماماً بالإنسانية لما كان له أن يبدعهما. ولقد أشار نقاد آخرون الى الدقة التي يتحدث بها مولوخ وبيليلي ومامون في الكتاب الثاني، كلٌّ حسب الخطيئة الخاصة التي يمثلها، ولكن قد يكون من الملائم أن تكون للقوى الجحيمية شخصيات بالمعنى البشري. ذلك لأن الشخصية مختلطة دائماً : غير أنها يمكن أن تتردّى بسهولة، بين يدي معالج أدنى شأناً ،إلى أشياء مضحكة .

على ان ملاءمة مادة الفردوس المفقود لعبقرية ملتون وأشكال محدوديّته تتضح بصورة أكبر حين ننظر في الصور البيانية البصرية. لقد أشرت على الدوام،

في صحيفة حررت قبل بضع سنين، الى ضعف ملتون في الملاحظة البصرية ، وهو ضعف أحسب أنه كان موجوداً على الدوام ـــ وذلك أن تأثير عماه كان من الممكن أن يؤدي الى تقوية الخصائص التعويضية أكثر مما كان ممكناً أن يزيد في نقيصة كانت قائمة من قبل . على أن السيد ويلسون نايت الذي كرّس دراسة دقيقة للصور البيانية المتواترة في الشعر، لفت الانتباه إلى نزوع ملتون الى الصورة الهندسية والحركيّة . أما أنا فيبدو لي أن ملتون يكون أفضل مايكون في الصور البيانية الموحية بالجُرم الهائل، والمكان الذي لا تحده حدود ،والعمق الذي لا قرار له ، والنور والظلمة . فليس هناك موضوع ،ولاإطار ،سوى ذلك الذي اختاره في الفردوس المفقود ، كان من الممكن أن يمنحه مثل هذا المجال لنوع الصور البيانية التي تفوّق فيها، أو يفرض عليه حاجة أقلّ الى تلك الطاقات من الخيال البصري التي كانت تعاني من النقص لديه .

وأنا أحسب أن معظم أشكال الاسفاف، وأشكال التقلّب التي يلفت جونسون النظر إليها ، والتي يدينها بحق طالما أمكنه عزلها عزلاً دقيقاً بهذه الطريقة، ستبدو في نِسبَ أكثر صحة إذا مانظرنا فيها من حيث علاقتها بهذا الحكم ولست، أعتقد أنه ينبغي لنا أن نحاول أن نرىٰ على نحو واضح جداً كل اما يصوره ملتون ، بل ينبغي قبوله على أنه خليط من الرؤى المتعاقبة (*) . فإما أن نشكو من أننا نجد اولا ذلك الشيطان الخبيث «مغلولاً على البحيرة المشتعلة» ثم نجده بعد دقيقة أو دقيقتين يشق طريقه الى الشاطيء ،فذلك يعني أن نتوقع نوعاً من الثبات لايقتضيه العالم الذي قدمه إلينا ملتون .

وهذا التحديد للطاقة البصرية يبدو أنه ليس مجرد نقص يمكن الإغضاء عنه ، شأن اهتمام ملتون المحدود بالكائنات البشرية ، وإنما هو فضيلة إيجابية ، حين نزور آدم وحواء في جنة عدن . ومثلما كان تصوير السمات الشخصية لآدم وحواء بدرجة أعلىٰ خليقاً ألاّ يكون ملائماً ، فإن الصورة الأكثر حيوية للفردوس الأرضي كانت

Phantasma goria *

خليقة أن تكون أقلَّ فردوسيّة. ذلك لأن التحديد الأعظم، والوصف الأكثر تفصيلاً للإقليم النباتي والحيواني ما كان له أن يؤدي إلاّ إلى أن تصبح عَدْنٌ مشابهةً للمناظر الطبيعية الآرضية المألوفة عندنا. وأن الانطباع الذي نحتفظ به عن عَدْنٍ لهو الأكثر ملاءمة، وهو ذلك الذي كان ملتون مؤهلاً أقصىٰ تأهيل لتقديمه إلينا: إنه انطباع الضوء ـــ ضوء النهار وضوء النجوم، ضوء الفجر وضوء الغسق، الضوء الذي إذا ما ذكره رجل في عماه كان له مجدٌ يفوق الطبيعة، مجد لم يعانه البشر أُولو البصر العادي.

وإذاً فعلينا ألّا نتوقّع ،لدى قراءة الفردوس المفقود، أن نرى رؤية واضحة ،بل لابدّ لحس البصر أن يغشاه الضباب حتى يغدو سمعُنا أكثر إرهافاً. فالفردوس المفقود يفرض ،مثل «يقظة الإوزّ البريّ» ،(لأنني لاأستطيع أن أتصوّر عملاً أدبياً يقدم موازياً له أكثر إمتاعاً: فهما كتابان لموسيقيين كفيفين عظيمين، كل منهما يكتب بلغة خاصة به ترتكز على الانكليزية) هذه الحاجة الغريبة الى إعادة تكييف طريقة الفهم لدى القارئ؛ فالتوكيد على الصوت، لاعلى الرؤية، وعلى الكلمة ،لاعلى الفكرة، وفي النهاية فإن الصياغة الفريدة للشعر هي الدليل الأكثر توكيداً على البراعة الفكرية عند ملتون.

أما موضوع الصياغة الشعرية عند ملتون فلم يكتب فيه إلا القليل جداً، على قدر ماأعلم، فلدينا مقالة جونسون في مجلة (رامبلر ـــ Rambler) ،وهي تستحق من الدراسة أكثر ما لقيت، ولدينا رسالة قصيرة لروبرت بريدجز في عروض ملتون. وأنا أذكر بريدجز بالتقدير لانه مامن شاعر في عصرنا آولى النثر كبير اهتمامه مثله. ويضيف بريدجز ألوان الشذوذ المنهجية التي تضفي على شعر ملتون تنوعاً خالداً، ولاأستطيع أن أجد عيباً في تحليلاته. ولكن مهما تكن هذه التحليلات ممتعة فلست أعتقد أن هذه هي الوسيلة التي نظفر عن طريقها بتقدير للإيقاع الغريب عند شاعر، ويبدو لي أيضاً أن شعر ملتون يتمتّع بوجه خاص عن الإفضاء بأسراره عند اختبار البيت المفرد، لأن شعره لم يتشكّل بهذه الطريقة ،بل هو الجملة المركبّة، والجملة العادية، وفوق ذلك الفقرة ،تلك هي الوحدة الشعرية

عند ملتون . أمّا التوكيد على بنية البيت فهو الأقل ضرورة لتقديم نمط مقابل لبنية الجملة المركّبة . ولاسبيل الى العثور على طول الموجة في شعر ملتون إلّا في الجملة المركبة ، إنها مقدرته على أن يقدّم نمطاً كاملاً وفريداً الى كل فقرة، بحيث يوجد الجمال الكامل للبيت في سياقه ، وهي مقدرته على العمل في وحدات موسيقية أوسع من وحدات أي شاعر آخر ـــ ذلك عندي أكثر الأدلة حسماً على براعة ملتون الفائقة . فالشعور الغريب، الذي يكاد يكون إحساساً متجسداً بالوثبة اللاهثة ، والذي نصل اليه عن طريق الجمل المركّبة الطويلة عند ملتون ، وعن طريقها وحدها ، يستحيل بلوغه من طريق الشعر المقفّى وفي الحقيقة فإن هذه البراعة دليل حاسم على طاقته الذهنية أكثر مما هي التقاطه لأية أفكار استعارها أو ابتكرها، فالقدرة على التحكم بهذا القدر الكبير من الكلمات في وقت واحد إنما هي آية على عقل ذي طاقة ممتازة الى درجة متناهية .

ومن المفيد عند هذه النقطة أن نستعيد الملاحظات العامة حول الشعر المرسل التي حفز النظر في الفردوس المفقود جونسون على تدوينها في أواخر مقالته .

«تقع موسيقا الأبيات البطولية الانكليزية من الأذن موقعاً يبلغ من وَهْنِهِ أنه يتلاشى بسهولة مالم تتعاون كل المقاطع الصوتية في كل بيت معاً . ولايمكن الحصول على هذا التعاون إلّا بالمحافظة على كل بيت غير مختلط بآخر ، من حيث كونه نسقاً متميزاً من الأصوات . ويتم الحصول على هذا التميز،والمحافظة عليه بوسيلة القافية. أما تنوّع الجمل المركّبة، وهو الذي أفرط في الاشادة به عشاق الشعر المرسل، فيحوّل معايير شاعر انكليزي الى الجمل المطوّلة الخطابيّة . وليس هناك إلاّ قليل من قراء ملتون المهرة والمحظوظين الذين يمكنون مستمعيهم أن يدركوا أين تنتهي الأبيات أو تبدأ ، فالشعر المرسل ،كما قال ناقد بارع ، «يبدو أنه شعر للعين فقط» .

وقد يذكر بعض مستمعيّ أن هذه الملاحظة الأخيرة قد أُدْلِيَ بها في كثير من الأحيان ، بالكلمات ذاتها تقريباً ، قبل جيل من الأجيال الأدبية ، حول

«الشعر الحر» في تلك الفترة. وحتى بدون هذا التشجيع من جونسون كان خليقاً أن يخطر ببالي أن أعلن أن ملتون أعظم أستاذ للشعر الحر في لغتنا. وعلى أية حال فإن ماهو ممتع في فقرة جونسون هو أنه يمثل حكم رجل لم يكن أصمّ الأذن بحال من الأحوال، بل كان، ببساطة، ذا أذن متخصصة، في الموسيقا اللفظية. ويعد جونسون، ضمن حدود شعر عصره الخاص، حكماً جيداً جداً بصدد المزايا النسبية لعدد من الشعراء من حيث هم كتاب للشعر المرسل.

غير أن الشعر المرسل في عصره، على وجه الإجمال، يمكن أن يُسمّىٰ، على نحو أصح، الشعر غير المقفّىٰ. وما من مكان يكون فيه هذا الفرق أكثر وضوحاً مما هو في شعر مأساته الخاصة (إيرين): فالتقسيم إلى عبارات موسيقية يثير الإعجاب، والأسلوب رفيع وسليم، غير أن كل بيت يصرخ في طلب رفيق يلائمه في القافية، وفي الحقيقة لا يصيب الشعر المرسل في القرن التاسع عشر نجاحاً في جعل غياب القافية أمراً لا بدّ منه، وصحيحاً مع صحة ملتون، إلاّ بشق النفس، أو بوحي المناسبات، أو بالخضوع لتأثير كتّاب المسرح القُدامىٰ. بل كان جونسون نفسه يسلّم بأنه ما كان ليتمنّىٰ لو يكون ملتون مقفيّاً، كلاّ، ولم يُصيب القرنُ التاسع عشر نجاحاً في أن يضفيَ على الشعر المرسل المرونة التي يحتاجها حين يفترض استخدام لهجة الكلام الدارج والحديث عن موضوعات التخاطب الشائع، بحيث أن الممارسين الأكثر حداثة للشعر المرسل عندنا، حين لا يتطرّقون إلى المهيب الجليل يتردّونْ غالباً في المضحك. لقد وصل ملتون بالشعر المرسل غير المسرحي إلى الكمال، وفرض في الوقت ذاته قيوداً يصعب تحطيمها صعوبة بالغة، على الاستعمال الذي يمكن أن يخصص له إذا كان يُراد لأعظم إمكاناته الموسيقية أن تستغّل.

وأنتقل أخيراً الى مقارنة موقفي الخاص، وهو موقف ممارس للشعر قد يكون نموذجاً لجيل السنوات الخمس والعشرين التي خلت، بموقفي اليوم. لقد كنت أحسب أن من الخير أن أتناول الأمور على النحو الذي تناولتها به، لأناقش أول الأمر المآخذ والنقائص التي اعتقد أن لها صحة ثابتة، والتي دونّها جونسون على

أفضل وجه، لكي أزيد من وضوح الأسباب والمبررات المتصلة بالعداء لملتون من جانب الشعراء في مرحلة حاسمة بعينها . وقد كنت أود أن أزيد في وضوح مزايا ملتون التي تحدث انطباعها لديَّ بوجه خاص قبل أن أبيّن لماذا أعتقد أن دراسة شعره يمكن أن تكون في النهاية ذات نفع للشعراء .

لقد أشرت في كثير من المناسبات الى أن التحوّلات الهامة في الأسلوب المميّز للشعر الانكليزي . والتي تمثلها أسماء درايدن ووردزوورث ، يمكن أن توسم بأنها محاولات للهرب من أسلوب شعري مميز انقطعت علاقته بالكلام المعاصر، وهذا هو فحوى مقدمات ووردزوورث . وفي مستهل القرن الحالي يحين أوان ثورة أخرى في الأسلوب المميّز ، ومثل هذه الثورات تأتي بتغيير في الوزن العروضي، بجاذبية جديدة على الأذن . غير أن مايحدث بصورة لامندوحة عنها هو أن الشعراء الشباب المشغولين بمثل هذه الثورة سيُعلون من شأن مزايا شعراء الماضي ، أولئك الذين يقدمون لهم قدوة وحافزاً، وينتقصون من قدر مزايا الشعراء الذين لايمثلون المزايا التي يتحمسّون لتحقيقها ، وليس هذا أمراً لامندوحة عنه فحسب، بل أن الصحيح ،والذي لامندوحة عنه بلاريب أن ممارستهم التي تظل أكثر تأثيراً من بياناتهم النقدية يفترض فيها ان تجتذب قراءهم الى الشعراء الذين تأثروا بعملهم ، ولاريب أن مثل هذا التأثير كان يُعزى الى ذوق «دون» (إذا استطعنا أن نميّز الذوق من العادة الشائعة) .ولاأعتقد أن أي شاعر حديث قد جحد قطُّ طاقات ملتون المكتملة، مالم يكن في نوبة من المعاندة اللامسؤولة .ولابد أن يقال اذ اسلوب ملتون ليس اسلوبا شعرياً ، بمعنى كونه عملةً زائفة : فهو حين يخرج على قواعد اللغة الانكليزية لايكون مقلداً لأحد ، كما لايكون قابلاً للتقليد، غير أن ملتون يمثل بالفعل ،كما أسلفت القول، الشعر في حدّه الأقصى المقابل للنثر. وقد كان من معتقداتنا أن الشعر ينبغي له أن يتحلّى بمزايا النثر، وأن الأسلوب ينبغي ملاءمته مع الكلام المصقول المعاصر قبل أن يطمح الى السموّ بالشعر. وكان من معتقداتنا الأخرى أن مادة الموضوع والصور البيانية في الشعر ينبغي توسيعها لتشمل موضوعاتٍ وأغراضاً تتصل بحياة الرجل أو المرأة الحديثين ، وأن علينا أن

نلتمس اللاشعري، وأن نلتمس حتى المواد التي تستعصي على التحويل الى شعر، والكلمات والعبارات التي لم تستعمل من قبل في الشعر . وما كان لدراسة ملتون أن يكون له غناءٌ هنا : فقد كانت مجرد عقبة .

ونحن لانستطيع ، في الأدب، شأننا في سائر الحياة بالضبط ،أن نعيش في حالة خالدة من الثورة، ولو أن كل جيل من الشعراء أخذوا على عاتقهم ان يبلغوا بالأسلوب الشعري الى معاصرة اللغة المنطوقة لقصّر الشعر عن واحد من أهم واجباته . ذلك لأن الشعر ينبغي له أن يعين، لاعلى صقل لغة العصر فحسب، بل على الحيلولة دون تغيّرها بسرعة مفرطة : فإن تطوراً للغة بسرعة كبيرة الى حد الإفراط سيكون تطوراً بمعنى التدهور التقدمي* ، وذلك هو الخطر عندنا اليوم. فإذا سلك شعرُ بقيةِ هذا القرن سبيل التطور الذي يبدو لي ، وأنا استعرض تقدم الشعر خلال القرون الثلاثة الأخيرة، أنه هو السبيل الصحيح، فسوف يكتشف أنماطاً جديدة أكثر إحكاماً من الأسلوب الذي أرسيت قواعده الآن . وفي هذا البحث ربما كان عليه أن يتعلم كثيراً من البنية الشعرية الموسّعة عند ملتون، وربما كان من الممكن أيضاً اتقاء خطر العبودية للكلام العامّي والرطانة الدارجة . وقد يتعلم أيضاً أن موسيقا الشعر تكون أقوىٰ ما تكون في الشعر الذي له معنىٰ محدّد تعبّر عنه أكثر الكلمات ملاءمة . وقد يُحمل الشعراء على الإقرار بأن الإلمام بأدب لغتهم الخاصة، مع الإلمام بأدب اللغات الأخرى وتركيبها النحوي، جزء ثمين للغاية من عُدَّة الشاعر . وقد يكرّسون، كما أشرت من قبل ، بعض الدراسة لملتون ، الأستاذ الأعظم في لغتنا ، خارج المسرح ، للحرية ضمن إطار الشكل . وربما يفترض أن تُرهِف دراسةَ (شمشون) تقدير أي امرىء للشذوذ الذي له ما يبرره وتدفعه إلى الحذر من الشذوذ الذي لا معنىٰ له . وفي دراستنا للفردوس المفقود تنتهي إلى إدراك أن الشعر تنبعث فيه الحياة بصورة مستمرة بالخروج عن المعيار القياسي، والعودة إليه ، وأن ليس هناك أي كاتب لاحق للشعر المرسل يبدو أنه يتمتع بأية حرية على الإطلاق بالقياس إلى ملتون . ومن الممكن أن ندفع إلى التفكير بأن رتابة الشعر الذي لا يقبل التقطيع العروضي تجهد الانتباه بسرعة أكبر من رتابة التفعيلات

الدقيقة . وجملة القول إنه يبدو لي الآن أن الشعراء قد تحرروا من سمعة ملتون تحرراً يكفي للإقدام على دراسة أعماله بغير خطر ، وبما يعود بالفائدة على شعرهم وعلى اللغة الانكليزية .

جونسون ، ناقداً وشاعراً (١)

- ١ -

إنما يعنيني من جونسون هنا، وفي المقام الأول ، أنه ناقد، وأنه مؤلف « سِيَر الشعراء» (٢)، ولكن قد يكون عليّ أن أدلي ببعض القول في شعره أيضاً ، لانني أحسب أننا حين نكون في صدد دراسة نقد الشعر لدى ناقد هو من الشعراء أيضاً فليس في وسعنا أن نقدّر نقده ــ بمقاييسه ومزاياه وحدوده ، إلا في ضوء نوع الشعر الذي كتبه بنفسه . وأنا أعدّ جونسون واحداً من أعظم ثلاثة نقاد للشعر في الأدب الانكليزي . أما الآخران فهما درايدن وكولريدج . لقد كان هؤلاء الرجال جميعاً شعراء، وبالقياس اليهم جميعاً تعد دراسة شعرهم وثيقة الصلة بدراسة نقدهم ، لأن كلًّا منهم كان معنيّاً بنوع خاص من الشعر .

ولئن كان هذا الاتصال أقلّ ظهوراً في حالة جونسون منه في حالة درايدن وكولريدج فإنما يرجع ذلك الى أسباب غير ذات شأن وقد تراكم قدر كبير من

---

(١) من محاضرات بالأرد ماثيوز (Ballard Matthews) ألقيت بالمعهد الجامعي في نورث ويلز ١٩٤٤.

(٢) The lives of the poets

المراجع حول جونسون ، ومع ذلك فلم يكتب إلاّ القليل نسبيّاً عن كتاباته . فقد أهملت قصيدتاه الطويلتان ،أما «سير الشعراء» فإن قليلاً من الأشخاص المثقفين قد قرؤوا أكثر من نصف اثني عشرية منها، أما ما يذكرون من نصف الاثني عشرية هذه فهو، في المقام الأول، تلك الفقرات التي يختلف فيها الناس جميعاً ومن أسباب اللامبالاة حيال نقده أنه لم يكن مستهلا لأية حركة شعرية: فقد كان شاعراً ثانوياً عند نهاية حركة استهلها شعراء أعظم منه ، وتمثل قصائده تنويعاً شخصياً لاسلوب كان موطّد الأركان . أما درايدن ، وكولريدج مقروناً بووردزوورث ، فيمثلون بالقياس الينا شيئاً جديداً في الشعر في عصرهم، ولذلك كان ماكتبه درايدن حول الشعر أكثر إثارة مما كتب جونسون . فقد كان ، في مقالاته النقدية، يوجز قوانين الكتابة لجيلين قادمين . وتقوم نظرة جونسون على استعادة الماضي، أما درايدن الذي يعنى بالدفاع عن طريقته الخاصة في الكتابة، فينتقل من العام الى الخاص: وهو يؤكد مبادىء ،وينتقد شعراء معينين في معرض صياغة حجته . أما جونسون فينساق، في معرض انتقاد عمل شعراء معينين — وشعراء اختتمت أعمالهم — الى التعميمات .لقد كان موقعاهما التاريخيان مختلفين كل الاختلاف. وليس مما له علاقة ، على المدى الطويل، بحكمنا على عظمة مؤلف، أن يأتي في مستهلّ عصر أو في نهايته ، غير أننا نجنح الى محاباة الأول فوق ماينبغي وليس هناك مايقال عن تأثير جونسون، ونحن نحمل على الدوام انطباعاً ناشئاً عن الاشتهار التأثير، وإنما التأثير شكل من أشكال السلطان ،ولكن حين يكون تيار التأثير الذي يمكن أن يطلقه كاتب مدة جيل أو جيلين ، قد بلغ مداه ، وسحبت قوة أخرى المياه في اتجاه مختلف، وحين تكون بضعة تيارات قد تعاظمت وخمدت، يظل الكتاب العظماء متمتعين بقدرة متساوية على التأثير في المستقبل . ويبقى أن نرى ألا ينتظر التأثير الأدبي لجونسون مجرّد جيل لم يولد بعد ليتلّقاه، مثلما يفعل، في الفكر السياسيّ ، تأثير صديقه في الحزب الآخر ، ادموندبورك

وثمة عقبة واضحة في طريق استمتاعنا بقراءة «حياة الشعراء» بأكمله ولابد

لنا أن نقرأه بأكمله إذا كان يفترض فينا أننا نقدر عظمة إنجاز جونسون ـــ وهي أننا لم نقرأ أعمال كثير من الشعراء الواردين ، وما من باعث على اللذة أو الفائدة يمكن أن يعرض علينا لنفعل ذلك. على أني قرأت بعض شعرائه الأدنين من القرن الثامن عشر لكي أفهم لماذا استحسنهم ،ونظرت في بعضهم نظرة عابرة فحسب، وهناك عدد ممن يعد إطراء جونسون لهم بالغ الفتور أو يعد تناوله لهم خالياً من الحماسة الى الحد الذي حملني على ألاّ أجشم نفسي مشقة مجرد التنقيب عنهم . وما من أحد يريد قراءة أشعار ستِبْني أو والش ، ولاأحسب أن أي طالب للدكتوراة سيلقى التشجيع من قبل مرشديه لتكريس أطروحته لدراسة عمل كريستوفربت . وليس تأكيد جونسون أن قصائد يالدن «تستحق إمعان النظر» بأكثر إقناعاً من رسالة تقديم كتبت لزائر مزعج يريد الكاتب أن يتخلّص منه، وقد يصاب الدارس لتاريخ الذوق الأدبي بصدمة من ملاحظة جونسون القائلة أنه «مامن تأليف في لغتنا ذرس على نحو متكرر أكثر من «مختار بومفريت» [1] ويود لو يعرف لماذا. غير أن القارىء العادّي ربما كان ساخطاً على أوجه الإغفال أكثر منه فضولياً تجاه كل تضميناته. وكل امرىء يعلم أن المجموعة إنما كانت تمثل اختيار مجموعة من باعة الكتب أو الناشرين الذين يفترض أنهم حسبوا أن أعمال كل هؤلاء الكتاب كانت رائجة، والذين ظنوا، بلا ريب، ولسبب أكثر وضوحاً ، ان مقدمات من قبل جونسون خليقة أن تبلغ درجة التعويض عن الافتقار الى حق النشر لدى تقديم طبعتهم الى الجمهور. ومن الممكن ان نكون على يقين تام أن جونسون نفسه ماكان ليحسب كل كتّابه جديرين بالإدراج ، على الرغم من أنه بذل أقصى جهده مع كلّ منهم . ومع ذلك فنحن نعلم أن جونسون كان يتمتع ببعض الحرية في الاضافة الى المجموعة، إذ رُوي لنا أنه اقترح ثلاثة من الشعراء، وسيكون لي مزيد من القول في واحد منهم هو السيد ريتشارد بلاك مور .

---

(١) Pomfoet's Ehoice

أما أن أسلاف شكسبير ومعاصريه ، والشعراء الميتافيزيقيين قبل كاولي (Cowley) كانوا في ذلك العصر بائرين، فقد كان خذا خليقاً أن يكون تبريراً لاعراض باعة الكتب على أي اقتراح من قبل جونسون لإدراجهم . غير أنه ليس ثمة دليل على أن جونسون أراد إدراجهم ، وإنما يذهب الدليل الى إظهار أن معرفته بهم كانت محدودة جدا ، وأنه كان راضياً كل الرضى بإعداد مكتبة من الشعر للنشر كانت تبدأ بكاولي وملتون. وتعد المقدمة الجميلة جداً لشكسبير عملاً مستقلاً ،ولاتظهر دليلاً على شعور بالحاجة الى تقدير أي شاعر بحسب علاقته بأسلافه ومعاصريه. ومع ذلك فإن براعة المناهج التاريخية والمقارنة التي يسلّم النقد الحديث جدلاً بصحتها ، هذه البراعة تسهم في المزيّة الفريدة لهذه المقدمة، أما مزايا شكسبير التي يلفت اليها الانتباه فمعظمها تلك التي كان يتفرّد بها شكسبير، والتي لم يشترك فيها الكتاب المسرحيين حتى من حيث الدرجة .

وهذا التحديد لمجال الشعر الانكليزي يعد سمة مميزة إيجابية ذات أهمية. وسيكون من الأخطاء الفاحشة أن يُعزى المجال الضيق لاهتمامات جونسون الى الجهل وحده ، أو إلى نقص في التقدير فحسب، أو حتى الى كليهما معا . وربما كان القول بأن جهله كان راجعاً الى نقص في فهمه أكثر صحة من القول بأن نقص فهمه كان راجعاً الى الجهل : غير أن الأمر ليس على هذا الجانب من البساطة . فإذا كنا نأخذ على ناقد من القرن الثامن عشر افتقاره الى تقدير حديث، تاريخي، وشامل، فلا بدلنا ،نحن، أن نتبنّى حياله الموقف الذي نلومه على الافتقار اليه، ولابد لنا إلّا نكون ضيقين في اتهامه بالضيق، أو متخاملين في اتهامه بالتحامل . لقد كان لجونسون وجهة نظر إيجابية ليست هي وجهة نظرنا، وهي وجهة نظر تحتاج الى جهد كبير من الخيال من أجل فهمها، ولكن إذا استطعنا إدراكها فسوف نرى جهله أو بلادة إحساسه في ضوء مختلف. ويقول والترراليه (١) عن جونسون أنه «قرأ قراءات هائلة من أجل القاموس(٢)، غير أن المعرفة التي اكتسبها بالأدب الانكليزي عن هذا الطريق لم تكن دائماً قابلة

للاستخدام من أجل غرض مختلف، بل كانت ، من بعض الوجوه ، عقبة . لقد كان المقصود من قاموس جونسون ، في المقام الأول انشاء مستوى للاستعمال المهذب للألفاظ، ملائم لُمُثل العصر الجديد الكلاسيكية ،وكان من أجل ذلك مضطراً الى الامتناع عن الاستعمال العائد الى الإلزابتيين الأقل شأناً ، أولئك الذين لم يكن أحد يقرّ بسلطانهم ، والذين كانت حريتهم وشططُهم معاديين لغرضه» .

وقد كانت قيم اللغة والأدب بالقياس الى الشاعر والناقد في القرن الثامن عشر أوثق ترابطاً مما تبدو عليه للكتاب وجمهور القراء في هذه الأيام. فالإغراب أو الخشونة كانا موضع لوم : وكان الشاعر يحظى بالتقدير، لا لابتكاره شكلاً أصيلاً من أشكال الكلام ، بل باسهامه في اللغة العامة. وقد لاحظ جونسون ورجالُ من عصره أنه كان ثمة تقدم في صقلِ اللغة وإرهافها، كما كان الأمر في صقل السلوك والذوق السلوكّي، وكان كلا هذين المكسَبَيْن يحظيان بتقدير عال، على أنهما حديثا العهد . ويتمتع جونسون بالمقدرة على توبيخ درايدن، لسلوكه السيء وذوقه الرديء في المجادلة . على أن من الملاحظ بصورة عامة في النوع البشري ، أننا ،في فرحتنا بالنجاح في بعض المناهج التي وضعناها لأنفسنا ، نستطيع أن نغض الطرف عن كثير من الأشياء التي اضطررنا الى التخلّي عن تحقيقها. ونحن لانتقبّل بقبول حسن الفكرة القائلة إننا لكي نظفر بشيء فقد نضطرّ الى التخلّي عن شيء قيمّ سواه . وهذه القيم الضائعة تتناثر على مجرى التاريخ، وستظل كذلك على الدوام. وربما كان العمى الجزئي ازاء مثل هذه القيم مؤهّلاً ضرورياً لكل من يطمح

---

(١) W. Ralaigh

(٢) The Dictionary اشارة الى قاموس جونسون ، وهو أول دراسة منهجية للّغة الانكليزية، وظل أفضل القواميس الانكليزية حتى صدور قاموس نوح وبستر (١٨٢٨)

«المترجم»

الى أن يكون مصلحاً سياسياً واجتماعياً. لقد كان تحسين اللغة الذي أنجزه القرن الثامن عشر تحسيناً حقيقياً : ولم تتهيأ الإحاطة بالخسائر التي لم يكن ثمة سبيل الى اتقائها إلّا بعد جيل من الزمان .

ولاريب أن جونسون كان يرى جسم الشعر الانكليزي من وجهة نظر كانت تسلّم جدلاً بتقدم وصقل للّغة وصياغة للشعر وفقاً لأبيات محدّدة، وكانت تتضمّن ثقة بصحة الأسلوب الذي تحقق وبثباته، وكانت هذه ثقة أكبر كثيراً من أية ثقة نستطيع أن نوليها أسلوب عصرنا أو أساليبه، وهو الأسلوب الذي لانستطيع أن ننظر اليه على أنه شيء آخر سوى وصمة أصابت مقدرته النقدية .

أما التوكيد على الاسلوب العام (Common Style) والقواعد العامة والعناية بهما، وهو التوكيد الذي يكشف عنه جونسون، والذي يجعله في بعض الأحيان يبدو أنه يقيس العبقرية العظيمة بمقاييس لاتلائم الا العقول الأدنى، فقد يؤدي الى مبالغة في قيمة الشعر المبتذل التي تربو على تلك القيمة التي يتمتع بها عمل العبقري الفرد الأقل ثباتاً في قوانينه . ومع ذلك فإن بلادة الحس التي نجنح الى نسبتها الى جونسون قلّما تظهر في تقريراته الإيجابية، بل تظهر، في المقام الأول، في السكوت، وهذا السكوت ليس دليلاً على تبلّد الإحساس الفردي، بل على موقف يصعب علينا أن نقفه . وأما وجهة نظر جونسون فإن اللغة الانكليزية في العصر السابق لم تكن متقدمة بالدرجة الكافية، بل كانت ماتزال «في طفولتها» ،وكانت اللغة التي كان الشعراء السابقون يعملون بها أكثر خشونة من أن يتناولها هؤلاء الشعراء تناولاً معادلاً لأولئك الذين يعودون الى عصر أكثر صقلاً وكان عملهم ، إذا لم يكونوا من الفئة المتناهية في العلّو، مادة للدراسة أكثر ملاءمة للدراسة الأثرية منها لجمهور المطالعين المثقفين. على أن رقة الإحساس في أي عصر من الماضي يحتمل دائماً أن تبدو أكثر محدودّية مما هي في عصرنا ،لأننا أكثر إدراكاً، بصورة طبيعية، لافتقار أجدادنا الى الاطلاع على تلك الأشياء التي نحن مطلعون عليها ، ومن افتقارنا ، في أنفسنا ، الى الإطلاع على ماكانوا يدركونه

ومالاندركه . وإذاً ففي وسعنا أن نتساءل أليس هناك تمييز أساسيّ ينبغي القيام به ، بين الحساسية المحدودة ــ اذا ماتذكرنا أن المدى الأطول من التاريخ الذي نلمّ به يجعل كل العقول الماضية تبدو لنا محدودة ــ والحساسية القاصرة ، وأن نتساءل ،بناء على ذلك، ألم يكن جونسون، ضمن حدوده الحقيقية، مرهف الحسّ بمقدار ماكان ناقداً حصيفاً .ثم ألا تظل المزايا التي كان يشيد بها في الشعر، مزايا على نحو دائم، ثم ألا تظل ضروب النقائص التي كان يعيبها، نقائص دائماً، وينبغي اجتنابها .

وحتى إذا لم أُصبْ بعدُ نجاحاً في جعل معنايّ واضحاً جداً فأنا آمل أن أكون قد فعلت شيئاً ما لإثارة أذهانكم، وللتحضير للتحقيق في التهمة الموجهة ضد جونسون ، وهي أنه لم يكن حساساً تجاه موسيقا الشعر . فالقارىء الحديث لايتذكر شيئاً بوضوح أكثر من ذلك الوضوح في مطالعته ،في «سير الشعراء» ،لملاحظات جونسون حول الصياغة الشعرية عند (دونّ)، وفي قصيدة (ليسيداس) لملتون .وإذا لم نذكر رأياً آخر لجونسون فإنما نذكر الرأي التالي :

«لقد كان الشعراء الميتافيزيقيون أهل معرفة ، وكان كل جهدهم موجهاً الى إظهار معرفتهم ، غير أنهم بلجوئهم ،من سوء حظهم ، الى إظهارها في القافية، كتبوا مجرد أبيات موزونة بدلاً من أن يكتبوا الشعر ، وكتبوا ، في كثير جداً من الأحيان ، مثل هذه الأبيات التي تُختبرَ بالإصبع أكثر مما تختبر بالأذن ، ذلك لأن تتابع الطبقات الصوتية كان يبلغ من نقصه ان الأبيات لم تكن تُعرفُ أبياتاً شعريةً إلّا بإحصاء المقاطع الصوتية» .

وقد كان هذا الحكم خليقاً أن يصح صحة كافية بالقياس الى عمل كليفاند وبعض الميتافيزيقيين الأدنيْن الآخرين. أما أن جونسون أدرج (دونّ) في هذا المأخذ فذلك مايمكننا أن نستيقن منه عن طريق ملاحظته أن بنْ جونسون كان يحاكي (دونّ) «في وعورة أبياته أكثر مما يحاكيه في إغداق عواطفه». ونحن في هذه الأيام نرى في (دونّ) فناناً مكتملاً جداً في الواقع، من حيث كونه ناظماً

يتسم بالبراعة الفنية الفائقة أما مايشير اليه جونسون على أنه «وعورة» فله في أذننا وقع موسيقا بالغة الرقة. غير أن الحكم على (ليسيداس) المعروف بأنه الحكم على الشعراء الميتافيزيقيين، يثير حساسيتنا بالقدر ذاته. فجونسون يعلن في هذه القصيدة «أن الأسلوب جاف، والقوافي مُقَلْقَلة، والأوزان لا تبعث على الارتياح». وفي وسعنا أن نجد أن من الممكن إقرار بعض الملاحظات الأُخرىٰ لجونسون حول (ليسيداس). وإذا كنا نحسب أن المرثية تقتضي تبرير الأسىٰ الخالص والقلبيّ فمن الممكن أن نجد القصيدة باردة. وإنما يأتلف الترابط بين الصور البيانية المسيحية والكلاسيكية مع الذوق العائد إلى عصر الباروك الذي لم يكن يسرّ القرن الثامن عشر، ولا بد لي أن أُسلّم، فيما يتصل بي، أنني لم أشعر قط بالسعادة في مشهد الأب كاموس والقديس بطرس السائران في الموكب ذاته، كزوج من الأُساتذة الجامعيين يسيران نزولاً إلى الموكب الملكّي في طريقهما إلى سماع الموعظة الجامعية. ولكن لا ريب أن المزيّة الموسيقية للنظم الشعري هي التي تضفي على ألوان السخف ثوب العظمة وتجعل الأمر على الإجمال مقبولاً. وعلى هذا فنحن نتساءل ألم يكن جونسون حسّاساً تجاه موسيقا الشعر؟ أم كان سمعه، أو سمع جيله كله، قاصراً؟

وقد لايكون هناك سبب أكثر استحكاماً ،للفروق الشاسعة في الآراء، بين نقاد الشعر الجديرين بالاحترام، من الفرق في الأذن: وأقصد «بالأذن». في الشعر، الإدراك المباشر لشيئين يمكن النظر في كلّ منهما مجرّداً عن الآخر، غير أنهما يحدثان أثرهما مجتمعين: وهما الإيقاع والأسلوب. وكلٌّ منهما يتضمن الآخر، لأن الأسلوب ــ أي المفردات والتركيب ــ سيحدد الإيقاع، كما أن الإيقاع الذي يجدع الشاعر منسجماً ،سيحدد أسلوبه، فالانطباع المباشر، المُواتي، للإيقاع والأسلوب، هو الذي يحملنا على تقبّل القصيدة، ويشجعنا على أن نعطيها مزيداً من الانتباه، وعلى أن نكتشف أسباباً أخرى للتعلّق بها. وهذه المباشرة قد لاتتوفرّ في قراءة شعر جيل من الأجيال من قِبَل جيل آخر. ولايستطيع النقاد أن يدركوا أن الإيقاع والأسلوب لايتحسّنان، ببساطة، أو يتدهوران، من

جيل الى آخر ، وأن هناك أيضاً تغيير صرف، كأن يكون شيء ما معرّضاً للضياع على الدوام ، وأن يكون شيء ما، على النحو ذاته ، في دور الاكتساب ، لايستطيع النقاد أن يدركوا هذا مالم يبلغ الأدب النضج ــ ومالم يتجاوز لحظة النضج ويتقدّم موغلاً في العصر التالي. وفي اكتمال أي أسلوب يمكن أن يُلاحَظ ،مثلما يلاحظ في نضج الأفراد، أن بعض الاحتمالات الكامنة لم تُدفَع الى التحقق إلّا بالتنازل عن الإمكانات الأخرى . وفي الواقع فإن جزءاً من متعتنا في بواكير الأدب، كمتعتنا في البهجة التي نحس بها لدى الأطفال، يكمن في وعينا لكثير من الإحتمالات الكامنة التي لايمكن تحقيقها جميعاً . ومن هذه الناحية يمكن أن يكون الأدب البدائي أغنى من ذلك الذي يليه . فالأدب يختلف عن الحياة البشرية في أنه يستطيع أن يرتدّ الى ماضيه الخاص، وأن يطوّر بعض القدرات التي جرى التخلّي عنها . لقد رأينا في عصرنا اهتماماً متجدداً بـ (دونْ) وبعد دونْ ، بشعراء أسبق منه مثل سكيلتون . ويستطيع الأدب أيضاً أن يجدد نفسه من أدب لغة أخرى، غير أن العصر الذي عاش فيه جونسون لم يكن قديماً بما يكفي ليشعر بالحاجة الى مثل هذا التجديد : بل كان قد وصل منذ حين الى نضجه. وكان في وسع جونسون أن يتصور أدب عصره بالغاً المستوى الذي يمكن الحكم على أدب الماضي انطلاقاً منه. وفي عصر كعصرنا الذي يفترض فيه غالباً أن الجدّة أولى مقتضيات الشعر اذا كان له أن يجتذب انتباهنا ، والذي تعد فيه أسماء مثل «الرائد» و«المجدّد» بين الألقاب الأكثر تشريفاً ، يصعب إدراك وجهة النظر هذه . فنحن نرى ،بسهولة، ألوان سخفها ، ونعجب للثقة التي استطاع بها جونسون أن يأخذ على (ليسيداس) الافتقار الى المزيّة التي نجدها الأكثر منافاة للذوق فيها ، واستطاع أن ينبذ دونّ لخشونة أسلوبه . وعندما يكتب جونسون عن شكسبير تتولّانا الحيرة ازاء سكوت جونسون عن البراعة في الصّياغة الشعرية. وهنا لم يكن يوجد حكم مسبق ضد اسلوب خاص من الأساليب الشائعة في الكتابة . كعهده حين يناقش الميتافيزيقيين، ولانفور شخصي من الرجل ، كعهده حين يتعامل مع ملتون ، وإنما هي الملاحظة المتناهية في الحدّة ، والتقدير الأسمى،

والإطراء الأكثر انصافاً والأكثر كرماً : غير أنه يولي شكسبير المنزلة الأعلى على الاطلاق بين الشعراء، على كل أساس آخر سواء ذلك الأساس الذي يقوم على جمال الإيقاع والأسلوب .

والنقطة الأساسية عندي هي أننا ينبغي ألّا ننظر الى هذه البلادة في الإحساس، التي تعدّ غريبة جداً بالقياس إلينا ، على أنها عيب شخصي في جونسون يضعف مكانته بين النقاد، فإن ماينقصه إنما هو حسٌ تاريخي لم يكن بَعدُ قد آن أوان ظهوره . وههنا يوجد شيء مايستطيع جونسون أن يعلمنا إياه : وذلك أننا اذا كنا وصلنا الى هذا الحس التاريخي بأنفسنا فإن سبيلنا الوحيد هو تطويره الى مدى أبعد . ومن الطرق التي نستطيع أن نطوّره بها في أنفسنا فهمٌ للناقد الذي يتجلّى فيه ذلك الحس ، وإنما يقصرّ جونسون في فهم الإيقاع والأسلوب اللذين كانا قد يمين بالقياس اليه، لاعن نقص في الحساسية ،بل بفعل التخصّص في الحساسية . ولو كان القرن الثامن عشر قد أعجب بشعر العصور السابقة، بالطريقة التي نستطيع بها أن نعجب به ، لكانت النتيجة خليقة أن تكون عَماءً شاملاً ،ولما كان هناك القرن الثامن عشر كما نعرفه ، ولما توّفرت لذلك العصر القناعة الضرورية للوصول بأنواع الشعر التي أكملها بالفعل ، إلى الكمال، لقد كان صمم أذن جونسون تجاه بعض أنواع الإيقاع الشرط الضروري لحدة إحساسه بجمال لفظيّ من نوع آخر. وكانت لجونسون أذن مرهفة، شأن أي امرىء سواه ضمن رهطه ، وضمن عصره، وحين يلفت الانتباه ، مرة بعد مرة ، الى ألوان من الجمال، أو الى العيوب في عمل الشعراء الذين يكتب عنهم ، فلا بد لنا أن نقرّ أنه على حق، وأنه يشير الى شيء ربما لم نلاحظه بصورة مستقلة، وربما ثبت أن مقاييسه صحيحة بصورة ثابتة .

وهناك نظرة أخرى، في مشكلة الفرق بين حساسيات قرن وآخر ،جديرة بالذكر، وهذه هي مشكلة التوكيد على الصوت أو المعنى ، واعتقد أن في وسعنا أن نتفق على أن أعظم الشعر يمرّ بأقسى اختبار في كلا الموضوعين ، غير أن هناك

قدراً كبيراً من الشعر الجيد الذي يوّطد دعائمه بتفوق وحيد الجانب. على أن الاتجاه الحديث يتمثل في احتمال درجة معينة من التنافر في المعنى، والتسامح مع الشعراء الذين لايعرفون، هم أنفسهم ، على وجه الدقة، مايحاولون أن يقولوه، مادام الشعر يبدو حسناً ، ويقدم صوراً بيانية أخاذة وغير مألوفة ، وهناك، في الحقيقة ،مزية معينة في الهذيان الإيقاعيّ يمكن أن تكون إسهاماً حقيقياً أصيلاً حين تتجاوب بصورة فعالة مع ذلك التشوّق الدائم لدى البشرية الى مهرجان موسمّي للطبول والصنوج . فنحن جميعاً ننزع الى السكْر من حين الى حين ، سواء فعلنا أم لم نفعل ، على الرغم من أن الإدمان على بعض أنواع الشعر، على سبيل الحصر، له أخطار موازية لتلك الأخطار المتصلة بالاعتياد الثابت على الكحول . والى جانب شعر الصوت ـــ ومن وجهة نظر واحدة ، تشغل موقعا وسطاً بين شعر الصوت وشعر المعنى ـــ هناك شعر يمثل محاولة لتوسيع حدود الوعي البشري ، وللحديث عن أشياء مجهولة ، وللتعبير عما لايمكن التعبير عنه . غير أني لست معنياً هنا بهذا الشعر . فبين الحدين الأقصيَيْن للتعويذة والمعنى ، نتعرّض ، فيما أعتقد ، لإغراء موسيقا التجرّد من المعنى على نحو يبعث على البهجة ، بسهولة أكبر من اقتناعنا بالذكاء والحكمة المبيّنة بالمقاييس المبتذلة على أن عصر جونسون ، وجونسون نفسه ، كانا أكثر ميلاً الى الخيار الأخير . وكان في وسع جونسون أن يتقبّل كثيراً من الشعر على أنه شعر، وهو الذي يبدو لنا مجرد شعر وافٍ بالغرض وصحيح ، ونحن ، من الناحية الأخرى ، مفرطون في الاستعداد لأن نقبل شعراً ماليس وافياً بالغرض ولاصحيحا . فنحن نتغاضى عن كثير من أجل الصوت والصورة ، وكان هو يتغاضى عن كثير من اجل المعنى ، وتجاوز الحدّ في أحد الاتجاهين أو الاتجاه الآخر يعني المخاطرة بالخطأ في اختيار الزائل على الدائم . وقد يرتكب جونسون الأخطاء في بعض الأحيان . وقد أشرت قبل قليل ، الى السير ريتشارد بلاكمور .

وذلك أنني لدى تاثري بتوكيد جونسون أن إبداع (بلاكمور) وحده كان قصيدة من القصائد التي «كانت خليقة أن تنقله الى الأجيال القادمة وتُنْزِله منزلة

المقربين الأوائل لدى عروس الشعر الانكليزية» ،وبتقريره أن إطراءه هو الذي أدخل بلا كمور في المكتبة التي قدمها، أقرأ القصيدة ببعض الفضول .وانتهي الى استنتاج أن إطراء جونسون لهذه القصيدة يظهر تردّياً فاحشاً في اتجاهين . ففي المقام الأول تخرق القصيدة على الفور تقريباً بعض القواعد الممتازة التي كان هو نفسه قد وضعها ، في تناوله لشاعر أكبر، لاستعمال الثلاثية — والبيت السداسيّ التفاعيل، في صورة الدوبيت المقفى . وبدلاً من الاحتفاظ بالثلاثية (الأبيات الثلاثة المتفقة في القافية ،وثالثها البيت السداسيّ التفاعيل) لاختتام الفقرة ، حيث يمكن أن يكون هذا التحديد فعالاً جداً ، يقدّم بلاكمور ثلاثية منذ البداية تقريباً، وسرعان مايعرض لنا بيتاً سداسياً في السطر الثاني من الدوبيت . على أن الاسوا من ذلك أن الصياغة الشعرية ليست ، في بعض الأحيان، بأفضل من تمرين لتلميذ في مدرسة. غير أن جونسون ،شأن كل أعضاء الكنيسة الطيبين ، وكل المحافظين الأخيار ، كان يمقت هوبز — الملحد البارز، صاحب نزعة الهيمنة الجماعية(*)،ولابد أنه كان مصاباً بالعمى عن النقائص التي كان خليقاً أن يثبتها في درايدن أو بوب ، بفعل الرضى الذي بلغه من الأبيات التالية التي تُلمح الى ذلك الفيلسوف :

على مدى تراب بريطانيا ،السيدة الخالدة التي انجبت حكيماً ذاع اسمه.
(*) فداس الدين المقدس بازدراء ،
(*) وسخر من كل تعاليمه، وتنكّر لربه .

At length Britannia's soil, im nortal dome
Brought forth a sage of eelebroted nome,
Who with eontempt on blest religion trod,
Mocked all her preepts, and renouneed herlyod.

Totalitarion *

وإذا طبقنا نوع النقد المدقّق في التفاصيل، الذي تفوّق فيه جونسون، أمكننا أن نلاحظ أن البيت الأول رديء من الوجهة النحوية، لأن كلمة النسيدة (dame) تعد نحوّياً في محل البَدَل من «التراب» بدلاً من أن تكون مبدلة من «بريطانيا» ،ويمكننا أن ننتقد البيت الثاني بملاحظة أن اسم هوبز لم يكن ذائعاً حتى عهد بعيد بعد وفاته . وقد ينبغي لنا أيضاً ان نحسب أن تشخيص الدين في صورة أنثى لاحول لها يطؤها هوبز خليق أن يكون مفرطاً في البعد عن الرشاقة بالنسبة للذوق جونسون . واعتقد أن هذا هو نوع التردّي الذي يمكن أن يؤخذ بمنتهى القسوة على ناقد ـــ وهو النزول عن مقاييسه الخاصة . ومن ناحية ثانية فقد قادتني مطالعتي للقصيدة الى الارتياب في أن جونسون كان خليقاً أن يردّها حتى على أساس المضمون ذلك لأن جونسون ـــ وذلك شيء بالغ الأهمية فيه ـــ كان واحداً من أكثر اعضاء الكنيسة أصوليّة ، كما كان واحداً من أكثر المسيحيين ورعاً في أيامه ، وإنما يبدو لي أن بلاكمور إنما يعبر عن الربوبّية* المحضة . ولست أملك إلّا أن أفترض أن الربوبية بلغ من تخلّلها أجواء القرن أن أنف جونسون عجز عن التجاوب مع رائحتها .

وأنا أودّ على أية حال أن أميّز هذا النوع من الخطأ ـــ وهو عجز الناقد عن تطبيق مقاييسه الخاصة ـــ من تلك الأخطاء الظاهرة التي تنجم عن مبادىء عقل خاص في عصر خاص، والتي لن تبدو لنا أخطاء بالمعنى ذاته إذا مانجحنا يوماً في تفهّم وجهة النظر فيها، وسوف يعثرون على شيء كهذه ، وسوف يحيّروننا أول الأمر، في ملاحظات جونسون المتنوعة حول كتاب الشعر المرسل، وهو يبدو أنه يولي أكينسايد المكانة العليا في هذا النوع من الشعر إذ يقول عنه إنه « يتفوّق في الصياغة العامة لأبياته على أي كاتب آخر للشعر المرسل» وحتى ولو أسقطنا من

---

* Deism الربوبية مذهب يقوم على الاعتقاد بوجود الرّب الخالق دون الإيمان ببقية المعتقدات الدّينية كالنبوّات والملائكة واليوم الآخر...الخ

الحساب الشعر المرسل لكبار شعراء المسرح من العصور السابقة ـــ أو شعر أوتواي ** المسرحي في أفضل حالاته ـــ فإن هذا يبدو أوَّل الأمر توكيداً فيه شطط .

ونحن في هذه الأيام نستعمل كلمات يبلغ من ميوعتها أن معنى الكاتب يمكن أن يخفي علينا ببساطة ، لأن الكاتب قال ماعناه على وجه الدقة . ولكي نستخلص المعنى من توكيد جونسون حول أكينسايد فلا بد لنا أول الأمر أن نقارن الصياغة الشعرية عند اكنسايد بتلك الصياغة عند كتاب آخرين للشعر المرسل في قرنه . وعلينا أيضاً أن نقارن ماقاله جونسون عن الآخرين ، بما قاله عن شعر ملتون . ففي مقالته عن ملتون سوف تذكرون أن جونسون يعزّز كلمات أديسون الذي قال عن ملتون ان «اللغة ناءت بعبئه» .ويمضي جونسون قائلاً : ان ملتون «كان قد صاغ أسلوبه وفقاً لمبدأ شاذ ومتحذلق» وأنه «كان مولعاً باستعمال الكلمات الانكليزية في عبارات اصطلاحية أجنبيّة» ولكنه بعد أن يوجه هذا النقد يستطرد فينطلق بأعلى درجات المديح قائلاً : «لقد كان ملتون سيد لغته الى أقصى حدودها» ولدى الإتيان على ذكر نقاط الضعف المتمثلة في الشعر المرسل «البطولي» ، ولاسيما صعوبة الاحتفاظ بهوية المادة في كل بيت لدى تلاوته ، وأخيراً ، وبعد الإدلاء بكل مايمكن أن يقال ضد الشعر المرسل ، يقدّم الإقرار البارع قائلاً : «لاأستطيع أن أحمل نفسي على أن تتمنّى لو كان ملتون من أهل القافية ، لأنني لااستطيع أن أتمنىّ أن يكون عمله غير ماهو عليه ، ومع ذلك فهو أهل للإعجاب شأن الأبطال الآخرين ، أكثر مما هو أهل للتقليد» على أن الإقرار بعظمة ملتون الناظم للشعر ، لا لبس فيه ، غير أن هناك قوانين لا... مال الكلمات وتركيب الجمل يخرج عليها ملتون ، ولاينبغي أن يُمتدَح الخارجُ على القانون من أجل خروجه ، وربما كان شاعر من الدرجة الثانية أكثر امتثالاً للقانون من شاعرٍ ذي عبقرية عظيمة . وعلى هذا فمن الممكن أن يكون أكنسايد «في

** Otway

الصياغة العامة لأبياته»، أكثر صحة من ملتون ، وإذا كنا نقدر الصحة، فهو متفوّق في هذا الجانب .

وأنا لاأعتقد أن تاريخ الشعر المرسل من عهد ملتون يكذّبه على الإجمال . ويقول جونسون : «أن موسيقا الأبيات الانكليزية البطولية تقع من الأذن موقعاً يبلغ من ضعفه أنه يتلاشى بسهولة» وذلك حق. والخطر البديل نبض رتيب لاتعود له أية موسيقا على الإطلاق . على أن ماقصرّ جونسون في الإشارة اليه هو أن ملتون جعل من الشعر المرسل وسيلة ناجحة للقصيدة البطولية بذلك الإغراب ذاته ، وهو مايأخذه عليه جونسون .

وعلى كل حال فقد كان جونسون بالفعل يرى في ملتون استثناء، وهو يسلّم بأنه كان هناك أغراض يظل الشعر المرسل وسيلتها الملائمة ، على الرغم من أنه لايجشمّ نفسه مشقة تحديد هذه الأغراض وتعيينها . وهو يقول عن قصيدة يونغ (خواطر الليل) : «هذه إحدى القصائد القليلة التي ماكان الشعر المرسل ليتحوّل فيها الى شعر مقفىً إلّا مع الخسارة. وذلك أن إغداق العواطف بصورة جامحة، وشطحات الخيال المستفيضة ، كل ذلك كان خليقاً أن يتعرّض للكبح والإلجام عن طريق الالتزام بالقافية» .

ويعبرّ إقراره لاستعمال الشعر المرسل من قبل ثومسون، في قصيدته (الفصول)، عن موافقة مماثلة :

«يعد عمله أحد الأعمال التي أُحسِن فيها استعمال الشعر المرسل . وذلك أن الاتساع الكبير في النظرات العامة عند ثومسون ، وحشده للمنوّعات التفصيلية كان خليقاً أن يعوقه ويربكه تواتر نقاط التقاطع الخاصة بالمعنى، والتي هي بالضرورة آثار القافية».

ولنعد الى أكنسايد ، الكاتب الذي أغدق عليه جونسون مثل هذا الإطراء : فسياقه هو هذا :

«ربما كان ، في الصياغة العامة لأبياته ، متفوّقاً على أي كاتب آخر للشعر المرسل، فانسيابه عذب ، وفواصله موسيقية ، غير أن تسلسل شعره طويل الاستطراد ، كما أن الوقف التام لايحدث بتواتر كاف ، ويشقّ المعنى طريقه خلال نسيج داخلي متطاول من الجمل الفرعية المعقدة ، ولما لم يكن هناك شيء متميز فإنه مامن شيء يخطر في الذاكرة .

ويستطرد جونسون ، وهم يعمّم انطلاقاً من نقده لأكنسايد قائلاً : «إن الاستثناء الذي يحظى به الشعر المرسل من ضرورة اختتام المعنى بالدوبيت يغرّر بالعقول المترفة والنشيطة فيدفع بها الى مثل هذا التوريط الذاتي ، فتكدّس صورة على صورة ، وزخرفاً على زخرف ، ولا يسهل اقتناعها باختتام المعنى على الإطلاق . ولذلك فأنا أخشى من أن الشعر المرسل سيتوفر في معظم الأحيان كثيراً في الوصف ثرثاراً في الجدل ، ومتعباً في السّرد » .

على أن القول بأن التسلسل في شعر أكنسايد أطول استمراراً ممايبنغي وأن المعنى يشق طريقه خلال أنسجة متداخلة من الجمل الفرعية المعقدة المتطاولة ، هذا القول مأخذ يبرره تبريراً كاملاً فحصنا لأبيات أكنسايد، على الرغم من أنه لايصبح إلّا الاشارة الى ان هذا التسلسل ،وهذه الجمل الفرعية المعقدة كانت بالضبط ، هي التي كان ملتون قادراً على معالجتها بنجاح بارز وفريد . غير ان الملاحظات العامة حول مخاطر الشعر المرسل بلغت حداً كان خليقاً بأولئك الذين يكتبون بهذا القالب أن يفكروا فيه ملياً .ولم يستطع جونسون أن يتنبأ بأن الشعراء اللاحقين سيكونون قادرين أيضاً على أن يعرضوا في الدوبيت المقفىّ وبرغبتهم في توسيع مصادر هذا الشكل وراء الحدود الصارمة التي فرضها أفضل الشعر في القرن الثامن عشر ، الخصب ذاته ، والثرثرة ذاتها ، والإرهاق ذاته ، وذلك ما كان جونسون يعدّه من عيوب الشعر المرسل وليس أمامنا إلاّ أن ننظر في ويليام موريس ، من أجل الأمثلة

فمن بين كل الشعراء الذين قدم جونسون أعمالهم نستطيع ،فيما أرى ، أن

نقرّ بأن ثومسون ويونغ هما الوحيدان اللذان خلّفا قصائد من الشعر المرسل صالحة للمطالعة على وجه التقريب، وما زال من الأمور ذات الأهمية بالقياس الى دارس الشعر الانكليزي أن يقرأها ، ويبين جونسون ، في اطرائه لصياغتهما الشعرية أنه ليس بغافل عن الكيفية التي ينبغي ان يكتب بها الشعر المرسل ولذلك فيجب أن يضاف، لدى تحديد مزايا إقراره للصياغة الشعرية عند أكنسايد ،أن أطراءه للقصيدة التي تظهر مواهب أكنسايد المتواضعة في أفضل حالاتها، وهي قصيدة مباهج الخيال (The pleasures of imagination) هو إطراء ضعيف جداً في الواقع .

«الكلمات تتكاثر حتى لايكاد يُدرَك المعنى، والانتباه يفارق الذهن ، ويستقر في الأذن ، والقارىء ينتقل في ذلك الاسهاب بالمرح ، مندهشاً أحياناً ومبتهجاً أحياناً، غير انه يخرج ، بعد كثير من المنعطفات في متاهة الأزهار ، كما دخل، اذا لم يلاحظ إلّا قليلاً، ولم يمسك بشيء» .

فأي شيء يعدل في تلميحه المباشر الى أن الشعر ليس جديراً بالقراءة ،ماحرص جونسون على الإدلاء به . وقد هيّأت نفسي للعملية الآلية المتمثلة في قراءة هذه القصيدة بأكملها ، ومع ذلك فلا أستطيع أن أقول إني قرأتها لأن «الانتباه فارق الذهن» كما تنبأ جونسون ، وعلى ذلك فقد قرأت فقرات منها فحسب ، غير أني أحتفظ بانطباع مؤداه ان الصوت أحفَلُ بالجرس الموسيقي من صوت كل من ثومسون أو يونغ ، على الرغم من أن هذين شاعران أكبر منه كثيراً . فمقاطعه الصوتية محكمة التنسيق ، وفواصله، وبنية جملة بصورة عامة موضوعة على نحو يقدم تنويعاً دائماً دون الإخلال بالبحر العروضي على الإجمال . وعلى الرغم من أنه باهت دائماً فإنه قلما يُسِف .فإذا مااستغرقت في قصيدة ثومسون (الفصول) فسوف تجد على الدوام مناظر طبيعية بهيجة ، ولكنك ستجد أيضاً سعياً دؤوباً الى الارتقاء بالمبتذل وزخرفة الواقعي ،الأمر الذي يدعو الى السخرية ، ولنأخذ على سبيل المثال نصيحته الإنسانية للصائد بالصنارة :

ولكن إياك أن تدع الدودة المعذَّبة على خُطاّفك

تَنْقَتِلُ ،متشنّجةً ، في التواءَةِ الألم .

ولايقول اكنسايد قط شيئاً جديراً بالقول ، غير أن ماليس جديراً بالقول يقوله فيحسن قوله . وقد يحسن الاستشهاد بخاتمة القسم الثالث من قصيدته (التي تركت غير منتهية في وسط القسم الرابع» :

وأخيراً
حين تجلى وجه الشمس والطبيعة
وجدتُني غير بعيد، حيث الطريق العام ،
يتعرّج خلال أحراش السرو ، والأنبذة التي تفور ،
وتصاعد ،من كنوسوس الى غار جوبيتر .
ومضيت ،لاألوي على شيء، حتى انجلت أمامي
ضواحي جبال الإيدا ،ونفذت فتحة السرداب العريضة
في جنب الجبل الصخري
وحين عبرت الحدود رميت بنفسي على الأرض
محزوناً، واهناً ، مكدوداً من الإرهاق .

فلو أنك لم تعرف من كتب هذه الأبيات لجاز أن تعزوها الى شاعر أفضل الى حد ما . ولكن « لأية فائدة يمكن أن ينتقد العمل الذي لن يُقرَأ؟» ، كما يلاحظ جونسون حول القصائد الغنائية للكاتب ذاته . ومع ذلك فأنا أعتقد أننا نستطيع الآن أن نفهم ، وأن نتقبل ضمن حدود ، التأكيد القائل أن «(أكِنسايد» قد يتفوّق على أي كاتب آخر للشعر المرسل في الصياغة العامة لأبياته» .وأنا لاأستطيع أن أتمالك نفسي أن تتساءل كم قصيدة من الشعر المرسل في القرن التاسع عشر ستدرسها الأجيال القادمة باستثارة أعظم من تلك التي نستمدها الآن من قصائد ثومسون أو يونغ أو كوبر . وسيظل هناك هيبريون، والمقدمة (the prelude) (التي مهما تكن مملة في كثير من المواضع ، فلا بد أن تقرأ بأسرها)، وقليل من المقطوعات القصيرة لتينسيون ، والحوارات الداخلية المسرحية لبراوننغ ،

غير أني أعتقد ، بوجه عام ، أن قصائد القرن التاسع عشر التي تبشر بالبقاء على الدوام باعثةً على البهجة هي القصائد ذات القافية .

أما أن جونسون كان ينظر الى الشعر المرسل على أنه أكثر ملاءمة للمسرح من الشعر المقفىّ فذلك مايمكن الاستدلال عليه من تفضيله لمسرحية (كل شيء في سبيل الحب) بين مسرحيات درايدن الملحمية ومن اختياره الشعر المرسل وسيلة لمأساته الخاصة (ايرينا). أما أن جونسون قصرّ في فهم خصوصيات الشعر المرسل المسرحي فذلك واضح من مسرحيته :ذلك لأننا نجد الشعر المرسل شعر كاتب كان يفكر ويحس بلغة الدوبيت المقفى . لقد أشرت منذ حين الى أن جونسون يتحدث، في كل تقديره العالي والمنصف لشكسبير الشاعر المسرحي، كأنما كان شكسبير يكتب بلغة يُصان فيها المعنى، ولكن الصوت فيها لم يكن يعني شيئاً بالنسبة الينا : ذلك لأنه لايوجد كلمة حول موسيقا شعر شكسبير. وكان جونسون يرى ان الشعر المرسل أكثر ملاءمة للمسرح ، وذلك، ببساطة، لأنه أقرب الى النثر : وبتعبير آخر، فإن الناس حين يتحدثون يصدر عنهم في بعض الأحيان وزن للبحر اليَمْبِيّ الخماسي التفاعيل بصورة لاشعورية ولكنهم لايكادون يقعون قط على قافية وأنا لاأعتقد أن هذا الحكم صحيح على الإجمال. فإذا قصرّ جونسون، من ناحية ، في تقدير الموسيقا الخصوصية للشعر المرسل المسرحي فقد كان أيضاً مخدوعاً في اعتقاده ان الشعر المرسل هو بالضرورة شكل من الأشكال الأقرب الى المحادثة. لقد أشرت منذ عهد بعيد الى أن درايدن يبدو لي أنه يقرب إيقاعاته الى ايقاعات المحادثة في مسرحياته المقفاة أكثر مما يفعل في مسرحية «كل شيء في سبيل الحب» .وتمتاز مسرحية جونسون «ايرينا» بكل المزايا التي ينبغي توقع وجودها فيها عند جونسون. وهي تبدو بالقياس الى جونسون الذي لم يألف تجشّم الجهد في كتابته ، قطعة من العمل منطوية على جهد بالغ ، ولايتميز شعره بأيّ من المزايا المسرحية ، فهو صحيح ، ولكن الصحة في مثل هذه العزلة تغدو هي ذاتها نقيصة . ولقد كانت المسرحية خليقة أن تكون أكثر قابلية للقراءة لو أنه كان كتبها مقفاة، وإذا لكان مجملها أسهل إلقاءً ، ولكانت الأشياء

الحسنة أسهل تذكراً ، وما كانت لتفقد شيئاً من تفوقها في التركيب، والفكر، والمفردات، وشخوص الحديث . وان ذلك الذي كان سينساب انسياباً رقيقاً بالقافية ، لايعدو أن يكون رتيباً بدونها .

لقد لبثت مشغولاً ، حتى ههنا،بصورة رئيسية، بمهمة محاولة تخفيف العقبات في طريق تقدير جونسون الناقد . وقبل الختام يظل هناك رأيان طارئان في جونسون، لابد من مواجهتهما وإلاّ لعرّضت نفسي لتهمة التهرب منهما . أما الأول فهو رأي جونسون في مسرح الجوقة ، وكان رأياً سلبياً، وأما الثاني فموقفه من الشعر الديني أو التعبدّي ، وكان موقف المتفضّل المتعالي . ولذلك فلا بدّ لي من توجيه النظر الى هاتين النقطتين .

«ولئن كان (الفردوس المستعاد) قد أسيء تقديره كثيراً فإن «أعداء شمشــون» لقيت، بالمقابل، من الإعجاب أكثر مما ينبغي، وما كان تفضيل ملتون للمسرحيات القديمة مع عبء جوقتها ، على عروض المسرحَيْن الفرنسي والانكليزي، ليكون إلّا ناشئاً عن الحكم المسبق البعيد المدى، والتعصب الأعمى في الاطلاع . كما أن مجرد الثقة العمياء بسمعة ملتون هي التي تمكن من الثناء على مسرحية ليس للفصول الوسطى فيها سبب ولانتيجة ، ولا تعَجِّل بالكارثة أو تؤجّلها» .

وقد تسنح لي الفرصة لأذكركم من جديد كم كان جونسون حديثاً في عصره الى حد يلفت النظر، وليس تفضيله للمسرحين الفرنسي والانكليزي على الإغريقي إلّا مثالاً واحداً على هذا . وقد وددت لو أُحدد سمات توبيخه لملتون ، في الفقرة التي أوردتها منذ حين، بأن أقول إنني لاأعتقد ان مادفع ملتون الى أن يكتب مسرحيته على النمط الإغريقي إنما كان الحكم المسبق البعيد المدى في المقام الأول، أو التعصب الأعمى في الاطلاع ، وإنما اعتقد أنه كان قبل كل شيء «معرفة» شعورية أو لاشعورية ، بما كانت عليه مواهبه الخاصة . لقد اختار ، في (شمشون) الموضوع الواحد الأكثر ملاءمة له ، واتخذ النموذج الإغريقي لانه كان شاعراً ، ولم يكن كاتباً مسرحياً، وفي هذا الشكل كان في وسعه ان يكشف عن براعته ويخفي مواطن ضعفه . وعلى كل حال فإن ماهو أكثر غرابة ، مادام

جونسون يعرض المسرح الفرنسي وكذلك الانكليزي ، للتقليد، هو انه لايشير الى حالة مسرحية (أتالي) لراسين، وهي المزعجة لغرضيته. فقد كان راسين شاعر المسرح، وان وجد شاعر كهذا على الاطلاق، وهو يستخدم في (أتالي) الجوقة، وأعتقد أن (أتالي) مسرحية عظيمة جداً بالفعل ، ولكن جونسون كان يحكم بهذا الاستثناء ، على مسرح الجوقة وفقاً لمقاييس مسرحية لاأعتقد أن معظمنا يطبقونها على (شمشون) .وتعد (شمشون) بالقياس الى كثير من الناس العمل الأكثر قابلية للمطالعة بين أعمال ملتون الرئيسية : ومامن شك في أنها أكثر مطالعة من (الفردوس المستعاد) .بل إننا نستطيع ان نستمتع بشمشون مثلما نستطيع الاستمتاع بـ (كوموس)، حين يتم تمثيلها. غير أني لاأعتقد أن أي امرىء كان في وسعه أن يستمتع بهما نصاً مسرحياً : فنحن في حاجة إماّ الى أن تكون لنا معرفة حسنة بالنص، وإمّا الى أن تكون لنا أذن سريعة لتقدير الجمال الكلاسّي . وإلّا فلست أحسب أن العقدة أو تكوين الشخصيات في أيّ من المسرحيتين خليقان أن يستحوذا على انتباهنا طويلاً .

وأنا أميل الى الاعتقاد أن جونسون محقّ على وجه الإجمال إن سُمح له بانتقاد (شمشون) من حيث هي مسرحية . ولست أعتقد أنه كان يقدّر الطاقة المسرحية للتقاليد الإغريقية في مكانها وزمانها الخاصين . وأنا أشك في الحقيقة، أكان من الممكن بالقياس الى أي امرىء أن يفعل ذلك في الحالة غير المتطورة من المعرفة بعلم الآثار في عصره : فما من شك في أن فهمنا للمسرحيات الأغريقية من حيث هي مسرحيات قد اتسع اتساعاً هائلاً بالدراسة والبحث الحديثين . غير أن المسألة الواقعية هي : هل يمكن تطبيع قالب المسرح الاغريقي من أجل العالم الحديث . وأنا أرتاب في أن المبرر الرئيسي لملتون ، وكذلك لبعض الشعراء المتأخرين ، في تقليد الشكل الإغريقيّ للمسرحية هو أن استعمال الجوقة يمكن الشعراء الذين لابراعة عندهم في المسرح ، من الخروج بأفضل مايمكن الخروج به من منجزاتهم ، وإخفاء بعض عيوبهم عن هذا الطريق .

أما آراء جونسون في الشعر الدينيّ فمبسوطة بأكمل صورة في كتابه (حياة

ولّر). وهناك يلاحظ قائلاً :

«لاأدع آذنا تقية تتعرّض للهوان إذا رأيت ، خلافاً لكثير من المراجع، أن التفاني في الدين عن طريق الشعر لايمكن له في الغالب أن يدخل السرور ...

«والورع التأملي المتعلق بالوصال بين الرب والروح البشرية، لايمكن أن يكون شعرياً...» .

وهذه الكلمات وسواها ربما كانت منقولة الى كتابه حياة واتس وهي مؤيدة هناك بما يلي :

«يعد بشعره التعبدّي ، شأن الشعر التعبدي عند الآخرين ،غير مرضٍ . كما أن قلة موضوعاته تفرض تكراراً دائماً، وقداسة المادة ترفض زخارف الأسلوب المجازي» .

وهذا منصف بما فيه الكفاية من حيث كونه نقداً لواتس. غير أنه يبدو شاذاً شذوذاً قوياً بالنسبة لجيل تعلم الإعجاب بقصائد (السونيت) الدينية عند (دونّ) وغنائيات جورج هربرت وكراشو وفوهان، وأعتقد انه لابد لنا أن نأخذ في الحسبان ، لاحدود الذوق الأدبي في عصره فحسب، بل الحدود الدينية أيضاً. فالجانبان يدعم أحدهما الآخر ههنا: فكما أن جونسون لم يخطر بباله أن هناك قيماً شعرية، في العصور السالفة اضمحلت أثناء اكتمال تلك القيم العائدة الى عصره ، فإنني لاأحسب أنه كان من الممكن أن يخطر بباله أنه كان هناك حساسية دينية سبق اختفاؤها أيضاً . على أن قيود جونسون تنطبق على معظم الشعر الديني الذي كتب منذ ذلك الوقت، كما تنطبق على الشعر الديني في عصره . أما مايفسد إدانته فغياب أي تمييز بين الشعر الديني الخاص بالعبادة العامة ، والشعر الديني الخاص بالتجربة الشخصية . ففي الترنيمة والترتيلة ، وترنيمة القدّاس سيكون إدخال المعاناة الشخصية خارجاً عن الموضوع ، وربما كان هذا هو السبب في أن شعر العبادة العامة يكون أفضل مايكون في البلاغة اللاشخصية ،في اللغة اللاتينية. ومن الصحيح أن بعض الشعر الديني التعبدّي يبدو متساوياً في مفعوله في كلا السياقين، فبعض قصائد جورج هربرت توجد في

الترتيليات، ومع ذلك فأنا أجدها دائماً أقل إرضاءً ، من حيث كونها تراتيل، من قصائد واتس ، لأنني أعي شخصية هربرت على الدوام ، ولا أشعر بشخصية واتس عير أن معظم الشعر التعبدي في القرن الثامن عشر لا يمتاز بمزية النوع الأول ، ولا النوع الآخر . أما أسباب عدم كتابة شعر جيد في هذا النوع ، وأسباب عدم تمكّن جونسون من إدراك امكانيتها ، فلها صلة بمحدودية الحساسية الدينية في ذلك القرن ، وأقول « المحدودية » لا نقص الحساسية ، لأنه ليس هناك امرؤ يستطيع أن يقرأ لجونسون « صلوات وتأملات » ، أو « نداء الشريعة الخطير » دون أن يقرّ بأن هذا العصر أيضاً له مآثره في التبتّل الديني .

— ٢ —

وأنا لاأعتزم مناقشة شعر القرن الثامن عشر بوجه عام ، أو حتى مناقشة كتاب جونسون (سيرتا درايدن وبوب) إلّا لأستخلص منهما بعض البيانات الدالّة على نظرية جونسون النقدية ، ويجب أن أقول شيئاً عن شعر جونسون، وعن المبدأ الذي سبق أن أُثْبِتُّه ، وهو أننا لا نستطيع أن نفهم نقد شاعر الشعراء إلاّ في علاقته بالشعر الذي يكتبه . أما قصائده القصيرة فلا نستطيع أن نقول عن معظمها إلاّ أنه يتمتع بتَيْنِكِ الخاصتين اللتين كان جونسون يعتقد أنهما كانتا كل مايُبْتغى من القصيدة القصيرة : ألا وهما الإحكام والرشاقة ، وربما أمكن أن تتيح إحداهما، وهي قصيدة «الحادي والعشرين الذي طال انتظاره»*، مقارنة ممتعة ،

Long expected oveand -twenty (*)

ليست في غير صالح جونسون، مع قصيدة «فتى شرْ وبْشايَر»**. وذلك أن شعر هاوسمان محكم ورشيق أيضاً، غير أننا يمكننا أن نسلّم، في نقطة الاسلوب الشعري، وفي نقطة الثقافة ــ وهما مقياسان من مقاييس جونسون ــ كما سنرى ، أن قصيدة جونسون متفوقة . على أن القصيدة الوحيدة من قصائد جونسون القصيرة، التي هي، فيما اعتقد، أكثر من مُحكَمة ورشيقة، والوحيدة التي تؤدي مالم يكن لأحد من قبل أن يؤديه، ومالم يكن لأحد مَنْ خَلَفَه أن يُضاهيه، هي قصيدة موت الدكتور ليفيت ، الرجل ذي الحكمة الغامضة، والرقة الشديدة وهي قصيدة فريدة في رقتها ، وورعها وحكمتها. أما القصيدتان اللتان لابد أن يستقرّ لقب جونسون الشاعر عليهما، فهما «غرور المآرب البشرية»*** و«لندن» . أما قصيدة «لندن» فتقع في /٢٦٤/ بيتاً، وأما قصيدة «غرور المآرب البشرية» فتقع في /٣٦٢/ بيتاً. لقد كان جونسون شاعراً تأمّلياً : وما كان ليستطيع أن يعبّر عن نفسه تعبيراً كاملاً في قصيدة أقل طولاً . ولما كان شاعراً تأمّلياً فحسب ، فإنه لم يكن يملك المصادر من أجل قصيدة أوسع أمدى .

آما قصيدة «لندن» فحلوة الأبيات والمقاطع ، غير أنها لاتبدو لي ناجحة من حيث هي كلّ، فالإطار أو المدخل الى القصيدة ،مصطنعان .وأنه لمما يبعث على الضجر أن يُقدّم الينا الطعن في الحاضرة في صورة حديث (تالس المصاب) الى صديق يراه في الطريق عند غرينويتش ، حين ينزل في زورق خفيف الى السفينة التي ستقلّه الى المنفى الاختياري في بمبروكشاير ،وهناك ، كما هو الحال في أي مكان آخر من القصيدة ، شبهة زَيْف . لقد كان جونسون يرغب في كتابة هجاء بطريقة جوفنال استنكاراً لفساد لندن . أمّا أن يُفترض أن

(**) The shropshire lad

(***) The vanity of thuman wishes

جونسون قد سبق له اعتزام ترك لندن الى قِمّةِ الجبل النائية في سانت دافيد، فذلك مما يتضارب مع شخصيته ، ومع عواطفه التي أقرّ بها في الفترة اللاحقة من حياته ، تضارباً لانستطيع معه أن نعتقد أنه قصد ذلك قط . لقد كان آخر من استوطن سانت دافيدز أو قدّر ألوان الجمال في تلك البقعة الرومانسّية حين وصل الى هناك.

فمن عساه يرتحل، غيرّ مدفوع ، عن بلاد ايرلندا
أو يتبدَّل الشاطئَء بصخور اسكوتلندا

أما الجواب فهو صمويل جونسون ، ان كان ثمة امرؤٌ ما . وقد تكون هذه اعتراضات متسقّط للهفوات ، غير أنها تدعم شكيّ في أنّ جونسون كان الرجل الحق للهجاء . لقد كان جونسون أخلاقياً ، وكان يفتقر الى شيء من الخفة الرائعة التي تجعل أبيات شاعري الهجاء الانكليزيين الكبيرين تقدح شرراً. وقد يصنع السخط شعراً، ولكن لابد أن يكون سخطاً أعيد لمّ شتاته بهدوء . ففي قصيدة (لندن) أشعر أنه يجري تقديم سخط زائف بدلاً من أن يكون سخطاً حقيقياً يستعاد. ففي الهجاء عند درايدن، كما هو الحال، بطريقة مختلفة ، في الهجاء عند بوب ، يختفي الموضوع الذي يتناوله الهجاء ، في الشعر ، ولايكاد يكون أكثر من ذريعة للشعر . فمع درايدن يغدو الرجل الذي يتعرّض للتهكمّ عملاقاً بصورة مضحكة، وتغدو الحشرة المؤذية عند بوب شيئاً جميلاً وطريفاً والنتيجة الإجمالية في قصيدة «لندن» هي تلك التي تقوم على التشكّي والتبرّم والاتهام الموجه الى مدينة بأسرها يتداعى : فإن مما لايُصدَّق ،حتى في القرن الثامن عشر أنك لم تكن تستطيع قط أن تخرج في الليل دون أن ينقضّ عليك السكارى المعربدون ، أو أن تنام في بيتك دون خطر التعرّض للقتل من قبل اللصوص. وإنما يصدر جونسون تعميمات، وليست التعميمات بالصحيحة : أمّا مايحفظ للقصيدة حياتها فمحنة الشعور الشخصيّ ،ومرارة المحن، و الوان الهوان ، والمظالم ، والحرمان، التي ذاقها جونسون في صباه .

وكان ذهن جونسون يجنح صوب التأمل العام الذي تدعمه الأمثلة . ففي فقرة مشهورة يلاحظ الكاتب على لسان «إيملاك» ،معلم آل راسلاز ، أن :

«مهمة الشاعر أن يختبر النوع ، لاالفرد ،وأن يلاحظ الخصائص العامة، والتجليّات العريضة، فهو لايحصي عروق التوليب، أو يصف الظلال المختلفة، في خضرة الغابة. وإنما يفترض فيه أن يعرض في صورة عن الطبيعة مثل هذه الملامح البارزة والأخاذة ، التي تستدعي الأصل الى كل ذهن، ويجب عليه ان يهمل ضروب التمييز الأكثر تفصيلاً، والتي ربما سبق لامرئ أن لاحظها ، والآخر أنْ أهملها ، من أجل تلك الخصائص التي تستوي في وضوحها أمام اليقظة واللامبالاة .

وهذا النزوع الى العامّ يؤثر حتى في ضوابط جونسون الخاصة بالأسلوب الشعري . فهو يقول في كتابه «حياة درايدن» : «من القواعد العامة في الشعر أن كل المصطلحات المتخذة ينبغي أن تنحلّ في انطباعات عامة ، لأن الشعر يفترض فيه أن يتحدث بلغة عالمية، على أن هذه القاعدة تزداد قوة بالنظر الى الفنون غير المتحررة ، والتي تعد من أجل ذلك بعيدة بعداً شاسعاً عن المعرفة العامة» ثم ينتقل الى تأنيب درايدن لاستعماله المصطلحات التقنيّة في الملاحة ، وهي المصطلحات التي لاينبغي لنا أن نعد معظمها غير قابل للاستثناء — مثل (الصبير)(١) و(الميتدة)(٢) و(التربولين)(٣) .غير أني لست الآن معنّياً بأفكار جونسون في الأسلوب الشعري . وإنما أودّ الأشارة فحسب الى أن قواعد جونسون في الشعر كان يحددها الى درجة مانوع الشعر الذي كان هو نفسه قادراً على كتابته .

أما في «غرور المآرب البشرية» فقد وجد جونسون الموضوع الكامل

---

(١) الشق (فسحة بين لوحين في المركب)

(٢) مطرقة خشبية

(٣) القماش المشمّع.

بالنسبة لقدراته . على أن الفكرة التي يشير إليها العنوان لم تكن جديدة ، ولم يسبق لها أن كانت كذلك قطّ ، وليس ذلك بالضروري، أو حتى بالمرغوب فيه ، في قصيدة من هذا النوع : وجوهر الأمر أنه ينبغي أن تكون فكرة لايجادل فيها القارىء لحظة ، وفي هذا الجانب تتفوّق قصيدة «غرور المآرب البشرية» من حيث هي قصيدة تأملية ، على «مرثية» غراي ، لأن القصيدة الأخيرة تتضمن فكرة أو فكرتين قد لاتكونان سليمتين جداً . وذلك أن احتمال انطواء ساحة الكنيسة في القرية ، أو أية ساحة كنيسة ، على جثمان رجل من أولي الحول والطول، كهامبدن ، أو ملتون ، أو كرومويل، فكرة ضئيلة ضآلة فائقة ، وبالطبع فإن غراي في هذه القصيدة لايعد بحال من الأحوال تأمليّاً على نحو صرف . وماتكتسبه «المرثية» بوصفها ، وبثّها للحياة في المناظر الطبيعية الريفية في انكلترا مهمٌّ كله . ومن الناحية الأخرى ، فلو أن جونسون اقتصر على العامّ، ولم يدعمه بالأمثلة لمابقي إلّا القليل من «غرور المآرب البشرية» وبين هذه الفقرات تعد الفقرة الخاصة بكارل السويدي ، الأكثر تناقلاً، والآهل بأسباب الحياة ، وهذه الأبيات الاثنان والثلاثون تؤلف فقرة تعد، في ذاتها ، مكتملة تماماً في الشكل : من المنحنى الصاعد للطموح ، الى الكارثة المفاجئة ، فالتداعي البطيء، فنزع اللقب الذي نجد الغازي من خلاله .

لقد أرغم متضرعاً محروماً على الانتظار
بينما كانت السيدات يتدخلن في الحديث، والعبيد يتجادلون
وتتصاعد في قوله :
شاطىء قاحل
وحصن صغير، ويدّ مترددة

غير أن هذه الفقرة ليست بالفقرة التي تحتفظ بكامل قيمتها حين يتم اجتزاؤها : بل تقتضي مايسبقها ومايليها معاً ، ولاتتبوّأ مكانها الصحيح إلّا في القصيدة الكاملة .

على أن الشعر العظيم ، من طراز «غرور المآرب البشرية» ، نادر، ولانستطيع أن نأخذ على جونسون أنه لم يكتب مزيداً منه حين ننظر في ضآلة ماهو موجود على شاكلة هذا الشعر . ومع ذلك فإن هذا النموذج من الشعر لايمكن أن يرقى الى أعلى المراتب، فهو ، بطبيعته ، ذو تركيب مهلهل نوعا ما ، والفكرة مبذولة منذ البداية، ولما كانت فكرة مقبولة على صعيد عالمّي فليس من الممكن أن يكون هناك إلّا قليل من التطوير، بل مجرد ضروب من التنويع حول الموضوع الواحد . ولم يكن جونسون يملك موهبة التركيب. ذلك لأن التركيب الأكثر إحكاماً ـــ وأنا أعدّ التركيب عنصراً هاماً في الإنشاء الشعري ـــ يقتضي تنوعّاً في المواهب ـــ الوصفية والقصصية ، والمسرحية . ونحن لانتوقع في العادة بنية مُحكَمةً جداً لقصيدة بالدوبيت المقفى تبدو غالباً وكأنها يمكن أن تبدأ أو تنتهي في أي مكان ، وذلك بالنظر الى مايترتب على الكاتب أن يقول . ولكن هناك قصيدة لمعاصر وصديق لجونسون ، على درجة عالية من التنسيق ، فأنا أضع قصيدة «القرية المهجورة» في موضع أعلى من أية قصيـدة لجونسون أو لغراي . ففي قصيدة غولد سميث يتمثل فن الانتقال في كماله . واذا اختبرته فقرة فقرة فسوف تجد دائماً انعطافاً في اللحظة المناسبة ، من الوصفّي الى التأملّي، فإلى الشخصيّ ، فإلى التأمليّ مرة أخرى، فإلى المنظر الطبيعي مع الأشخاص ، فإلى التصوير الدقيق للأفراد (الكاهن وناظر المدرسة) ببراعة وإيجاز نادرَيْ المثيل منذ عهد تشوسَر .وهذه الأقسام محكمة التنسيق والتناسب، وأخيراً فإن الفكرة مع كونها مقبولة من حيث هي فكرة جونسون، تعد أكثر أصالة ، كما تعد نبوئيّة أيضاً:

سأغادر البلاد، فريسة للأمراض التي تعاجُلني
حيث تتكدس الثروة، ويتفسّخ البشر

لقد قمت بهذا الاستطراد لأنني لاأحسب أن جونسون يكشف عن طاقة عظيمة في تركيب قصائده ،ولانني لاأحسب أنه يدرك أهمية النظر في التركيب لدى تقييم القصيدة . وأنتقل الآن الى إعادة النظر في خصائص القصيدة الجيدة،

وهي تلك الخصائص التي يصورها جونسون في شعره، ويستحسنها بوجه خاص في عمل الآخرين، على حد سواء .

لقد كان جونسون يعلّق أهمية على الاصالة ، فالأصالة أحد تلك المصطلحات الكثيرة التي يمكن أن يتغيّر معناها من جيل الى جيل، ولابد لنا أن نحرص على أن نبحث فيما كانت تعنيه عند جونسون . وتُصوّر استعماله للكلمة الفقرةُ التالية من كتابه (حياة ثومسون) :

«يعد ثومسون، الكاتب ، مؤهّلاً لأرفع أنواع الثناء : فطريقته في التفكير وفي التعبير عن فكرته أصيلة ، أما شعره المرسل فلا يعد شعر ملتون المرسل، ولا الشعر المرسل عند أي شاعر آخر ، أكثر مما تعد قوافي برايور (Prior) قوافي كاولي (Cowley) . وأما أوزانه وفواصله وأسلوبه فمن نتاجه الخاص، دونما نقل، ودونما تقليد. وهو يفكر على نسق متميز ، ويفكر دائماً كما يفكر الرجل العبقريّ، وينظر حواليه ، الى الطبيعة ، والى الحياة بالعين التي لا توهب إلاّ لشاعر ، بالعين التي تميزّ في كل شيء يُقدَّم الى بصرها أيما شيء يذيب للخيال أن يتوقف عندهّ ، وبالفكر الذي يحيط على الفور بالواسع الشاسع ، ويُعنى بالدقيقة. وان قارىء (الفصول) ليعجب من أنه لم ير قط من قبل مايجلوه له ثومسون ومن أنه لم يشعر ابَعدُ قط بما يحدثه ثومسون من انطباع» .

فالأصالة موجودة هنا في «طريقة التفكير والتعبير» غير أن الفكرة ذاتها لاتحتاج بالضرورة الى أن تكون جديدة أو عسيرة الإدراك والتقبّل، بل يمكن أن تكون ، وهي كذلك في أغلب الأحيان بالقياس الى جونسون ، شيئاً مألوفاً أو فكرة إذا أدركت تم التسليم بها بسرعة يتعجب القارىء معها من أنه لم يفكر بها بنفسه. والاصالة لاتقتضي نبذ التقاليد . فلقد ألفنا، خلال القرن الأخير وأكثر منه ، مثل هذه الوفرة من الأساليب الفردية حتى غدا من الممكن أن ننسى أن الأصالة لها دلالتها في فترة الاستقرار مثلما هي في فترة التغير الدائم ، وقد ألفنا مافي الأسلوب الشعري من فروق يمكن لأي امرىء أن يدركها حتى غدا من الممكن أن نكون أقل حساسية تجاه التغيرّات الأدق ضمن الشكل الذي يمكن

للفكر والعين اللذين الفا ذلك الشكل أن يدركاها . ولكن الأُصالة حين تغدو هي المزية الوحيدة ، أو المزية الأكثر إطراءً في الشعر ، يمكن أن تكفّ عن أن تكون مزية على الاطلاق، وحين يكف عدد من الشعراء ومجموعة المعجبين الخاصة بهم عن أن يشتركوا في أية مقاييس للصياغة الشعرية، وفي أي تطابق في الذوق أو في الآراء والمعتقدات فإن النقد يمكن أن يترديّ الى إعلان عن التفضيل . فالأصالة التي يقرّها جونسون إنما هي أصالة محدّدة بالمزايا الأخرى التي يطالب بها .

وكان جونسون يعلّق أهمية على التهذيب . وقد أصبح هذا المصطلح موضوع السخرية ، على الرغم من أن مايعنيه المصطلح يمكن أن يكون شيئاً لانستطيع ان نهرب منه أبداً . أما أن الشعر ينبغي له أن يعلّم الحكمة أو يغرس الفضيلة فذلك أمر يبدو لأكثر الناس قيمة ثانوية تماماً ، بل عرضية ، بل إنه يبدو لبعض الناس متضارباً مع المهمة الحقيقية للشعر . غير أنه لابد لنا أول الأمر أن نلاحظ أن جونسون لايميل قط ،حين يكون حسّه النقدي يقظاً ، الى أن يقدر قصيدة فوق قدرها على أساس مجرد تعليمها أخلاقاً بحتة ، فقد كان يرى أن القصيدة ينبغي ان تكون ممتعة ، وأنها ينبغي أن تمنح متعة مباشرة ، وأنا أعتقد بالفعل أنه يبالغ في تقرير هذا المطلب، حين يقول في كتابه (حياة كاولي) :

«كل من يدعي أنه ينفع عن طريق الإمتاع فلا بد له أن يمتع على الفور. فمسرات الفكر تتضمن شيئاً مباغتاً وغير متوقع ، ولابدّ لذلك الذي يهذّب أن يدهش أيضاً . ومايتم ادراكه بالتدرّج البطيء يمكن أن يرضينا بالوعي بالتحسّن، غير أنه لن يجتذبنا أبداً بحسّ المتعة» .

وأنا أقرُّ أن القصيدة التي لاتحدث انطباعاً مباشراً ، والتي لاتستحوذ على انتباهنا بطريقة من الطرق، ليس من المحتمل أن تثير هزة فيما بعد . غير أن جونسون لايبدو لي أنه يفسح المجال لإمكانية أي تطوير أو توسيع للمتعة ، والوعي التدريجيّ لألوان جديدة من الجمال، ذلك الوعي الذي ينجم عن المعرفة الأفضل، كلّا ، ولايفسح المجال لنضج القارىء ،وتطور حساسيته عن طريق المعاناة الأعمق، والمعرفة الأكثر اتساعاً. وعلى كل حال فأنا لم أورد جملته من أجل

المخالفة ، بل لأشير الى الصرامة التي ترتبط بها المتعة مع التهذيب في ذهن جونسون . فهو يتكلم عن «كل من يدّعي أنه ينفع عن طريق الإمتاع» ،وهو يقول : «أن ذلك الذي يهذب لابد أن يدهش دائماً». فليس التهذيب إضافة مستقلة الى القصيدة ، بل هو جوهريّ لها من الوجهة العضوية . ونحن لانملك لونين من المعاناة، أحدهما للمتعة ، والآخر للتهذيب، وإنما هي معاناة واحدة نحلّلها الى اثنين من مقوّماتها .

ولابد لنا ، في صدد الحكم على ثبات مبادىء ناقد ينتمي الى عصر مختلف جداً عن عصرنا ، أن نعيد بصورة مستمرة تفسير لغته وفقاً لموقفنا الخاص. وأنا أفترض ، بأكثر المعاني تعميماً ، أن التهذيب لايعني سوى أنه لابد لنا أن نخرج من الشعر الجيد ، ومن الشعر العظيم بلا ريب، ببعض الفائدة ، وببعض المتعة أيضاً . واذا طابقنا بين «التهذيب» والدعوة الى الأفكار الأخلاقية في عصر جونسون ـــ وهي أفكار قد يراها المسيحيون موصومة بمذهب الربوبية*، وقد يجدها الآخرون مسيحية أكثر مما ينبغي ، أعجَزَنا أن نرى أن الذي تغيّر إنما هو مجرد أفكارنا عن التهذيب . وحينما قال ماثيو ارنولد ان الشعر نقد للحياة فإنما كان يحافظ على مستوى التهذيب ، بل ان مذهب الفن للفن» ليس إلّا تغييراً يحمل مظهر الاحتجاج . وفي عصرنا يشير الدفاع عن الشعر بديلاً عن الدين ، ومحاولة التعبير عن فلسفة اجتماعية في الشعر، أو فرضها عليه ، بصورة غير ناجحة دائماً أو مفيدة للشعر، الى أن الذي يتغيّر إنما هو مضمون «التهذيب» فحسب .

وعلى هذا فإذا أتحنا لـ «التهذيب» كل المرونة التي تتهيّأ لهذا المصطلح بدا أن الأمر لن ينتهي الى أكثر من توكيد أن الشعر ينبغي ان يكون له شيء من القيمة الجدّية بالنسبة الى القارىء . وهذه مسألة لن تؤول الى الإنكار، ولاتكاد، بناءً على ذلك ،تكون جديرة بالتوكيد، وسوف يكون خلافنا الوحيد حول نوع المضمون الذي ننظر في جلائه . على أن صعوبتنا الواقعية مع جونسون مختلفة نوعاً ما ،

فنحن نميّز تمييزاً أكثر وضوحاً بين القصد الشعوري للكاتب وبين أثر العمل، ونحن لانثق بالشعر الذي يهدف فيه الشاعر بصورة مقصودة الى التعليم أو الإقناع. وهذا التمييز لايشكل أحد الأشياء المألوفة في تفكير جونسون، وأنا أعتقد، على كل حال، أنه معني بالفعل المغزى الأخلاقي للقصيدة، لابالمقاصد الأخلاقية للشاعر.

ويقول جونسون في كتابه (حياة ملتون) أن العمل الأول للشاعر أن يجد أخلاقاً يفترض في قصته التهذيبية أن نصورها وترسّخها. ويبدو أن هذا وحده هو ماكان يمثل عملية ملتون. أما المغزى الأخلاقي للقصائد الأخرى فعرضي وتالٍ، وإنما الجوهري والحقيقي عند ملتون وحده».

وأعتقد ان هذا التقرير صحيح عن ملتون، على الرغم من أن جونسون لو كان على بمعرفة أفضل بدانتي لكان من الممكن ألّا يتخذ من ملتون مثلاً فريداً. ويبدو أن ذلك يكشف، على كل حال، عن أن مايهم جونسون إنما هو الطاقة التهذيبية للقصيدة أكثر مما هو رغبة الشاعر المقصودة.

ونحن بالطبع نتأثر، في درجة انجذابنا الى أي عمل من أعمال الفن على وجه التخصيص، بتعاطفنا مع أفكار الكاتب وشخصيته أيضاً، أو بنفورنا منها. ونحن نسعى، ولابد لنا في عصرنا أن نسعى، الى اسقاط هذا الانجذاب، أو النفور، من الحساب، لكي نصل الى تقييم عادل للمزية الفنية. ولو أننا عشنا، مثل جونسون، في عصر وحدة نسبية، وافتراضات مقبولة بصورة عامة لكان من المحتمل أن نكون أقل حرصاً على القيام بهذا الجهد، ولو كنا متفقين على طبيعة العالم الذي نعيش فيه، وعلى مكانة الانسان فيه، وعلى مصيره، ولو كنا متفقين على مانقصده، بالحكمة، وبالحياة الطيبة للفرد وللمجتمع، لطبقنا الأحكام الأخلاقية على الشعر بمثل الثقة التي طبقها بها جونسون. ولكن في عصر لايحتاج فيه كاتبان الى الاتفاق على أي شيء، وفي عصر نضطر فيه على الدوام الى التسليم بأن الشاعر الذي يتمتع بنظرة الى الحياة نعتقد انها خاطئة، يمكن أن يكتب شعراً أفضل كثيراً من شاعر آخر تماثل نظرته نظرتنا، نضطر الى القيام

بهذا التجريد، ولدى القيام به نتعرض لاغراء تجاهل القيمة الأخلاقية للشعر على الإجمال، تجاهلاً يفضي الى نتائج باعثة على الأسى ، حتى أننا لانميل الى أن نسأل : * «أهو حق من وجهة نظر الشاعر إلى الحياة بل نسال : «أهو أصيل؟» ومن الفرضيات المتضمنة في هذه المناقشة لنقد جونسون أن جونسون كان في موقع لم يكن فيه من قبلُ ناقدٌ في مثل مكانته ، بحيث يكتب نقداً أدبياً صرفاً لمجرد أنه كان قادراً على افتراض أنه كان هناك موقف عام تجاه الحياة ، ورأي عام فيما يتصل بمكانة الشعر فيها .

وانتقل فيما يلي الى استعمال جونسون لمصطلح السَبْك الشعري (Poetic diction) . وأنا أتصور ان السبك الشعري يعني، عند معظم الناس في هذه الأيام، صياغة خاصة ، واختياراً للكلمات التي تخطاها الزمن ، والتي ربما لم تكن جيدة جداً في أفضل أحوالها. واذا كنا معتدلين فنحن نعني استعمال اللهجة الخاصة (idiow) والمفردات المستعارة من شعراء جيل مختلف، أي اللهجة والمفردات التي ماعادت ملائمة للشعر، واذا كنا متطرفين فنحن نعني ان اللهجة والمفردات كانا رديئين على الدوام ، حتى عندما كانا في نضارتهما ويقول وردزوورث في (مقدمته) : «ولن يوجد أيضاً ، في هذه المجلدات إلّا القليل مما يسمى في العادة «السبك الشعري»»، ويستعمل جونسون المصطلح بالمعنى المدحيّ ،فهو يلاحظ في كتابه «حياة درايدن» قائلاً :

«من أجل ذلك لم يكن هناك، قبل عصر درايدن، سَبْك شعري ،ولا نظام للكلمات منزّه عن ابتذال الاستعمال المنزلي، ومن خشونة المصطلحات الملائمة للفنون المتخصصة، فالكلمات المألوفة أكثر مما ينبغي أو الحوشيةّ أكثر مما ينبغي تُحبط مقصد الشاعر،وذلك أن تلك الكلمات التي نسمعها في مناسبات قليلة ، أو فظة ، لايسهل الخروج منها بانطباعات قوية ، أو صور باعثة على البهجة، والكلمات التي نكاد نكون غرباء عنها تجتذب الى نفسها ،أيّان وردت ، ذلك الانتباه الذي كان جديراً بها أن تنقله الى الأشياء» .

ولابدّ لنا أن نحمل في أذهاننا ، فيما يتصل بالمفردات والتركيب، ماحاولت أن أطرحه من قبل بصورة أكثر تعميماً : و هو أن فكرة اللغة التي هي في تغيّر أبدي ليست من الأفكار التي كانت قد تركت بصماتها على عصر جونسون ، فقد كان يرجع ببصره قرنين من الزمان . ويلاحظ في اللغة ، كما يلاحظ في السلوك، تحسناً مستمراً ، أما التحسن الذي أشار اليه فلم يكن مخدوعاً به : ولكنه لم يكن يملك الوعي تجاه أي شيء مفتقد ،ولا الإدراك للتغيرات القادمة التي لامندوحة عنها ، كلاً ، ولا يكشف ووردز وورث نفسه عن أية زيادة على جونسون في الوعي تجاه الاستمرار الذي لابدّ للغّة أن تتغير به . أمّا ماكان يحسب أنه أرسى دعائمه فكان عودة الى أسلوب من البساطة الشعبية، والنقاء الريفي. وكان وردزوورث على حق في تصوره أن لغة الأدب يجب ألّا تفقد ارتباطها بلغة الحديث. غير أن مقياسه الخاص بالسبك الشعري السليم لم يكن أكثر نسبّية من مقياس جونسون . ينبغي لنا ، على النقيض من ذلك ، أن نكون قادرين على أن ندرك أنه ينبغي أن يكون لكل عصر بعض المقاييس الخاصة بالسَّبْك الشعري السليم التي لاتتماثل مع مقاييس الكلام الدارج ، ولاتغلو في النأي عنه، وأن نسلّم بأن السبك الشعري الصحيح ، بعد خمسين عاماً من الآن، لن يكون ذاته كما هو اليوم. وأقصد أن المفردات واللهجة الخاصة، والقواعد النحوية للشعر لايمكن أن تتطابق مع تلك الخاصة بالنثر . ويظل تحديد جونسون صحيحا في اختيار الكلمات: وهو أن تلك الأصوات التي نسمعها في المناسبات المبتذلة ينبغي اجتنابها — ويجب أن أضيف — إلّا حين يكون غرض الشاعر أن يقدم شيئاً مبتذلاً أو نابياً ، وأن الكلمات التي نكاد نكون غرباء عنها ، أيّان وردت ، تجتذب الى نفسها ذلك الانتباه الذي كانت خليقة أن تنقله الى الاشياء — ويجب أن أضيف — إلّا حين تكون الكلمة هي الكلمة الوحيدة لذلك الشيء ، أو حين يكون اجتذاب الانتباه الى تلك الكلمة هو غرض الشاعر .

على أن انتقاد السَّبْك الشعري في شعر القرن الثامن عشر شيء، وانتقاد نظرية في السَّبك الشعري في القرن الثامن عشر شيء آخر. ويجب أن نتذكر أنه إذا

لم يكن هناك «سبَك شعري» مسلّم به لم يكن لدينا مقياس لانتقاد الكتابة الحسنة والسيئة في الشعر : وذلك أن إنكار ان هناك أي اسلوب عمومي صحيح يعدل في خطورته الإصرار على أن الأسلوب الشعري في عصرنا ينبغي ان يكون اسلوب القرن التاسع عشر ذاته . وتمدّنا مادتنا المعجمية الحديثة بكثير من الكلمات الجديدة نسبياً ، والتي كانت خليقة أن تبدو بربرية عند جونسون .لقد كنا نخترع ونستكشف ونصوغ وننظر، بمعدل لم يعرفه أي عصر سالف، والكلمة الجديدة ترسّخ نفسها بسرعة أكبر كثيراً. ومامن كلمة تعدّ مفرطة في الجدة إذا كانت هي الكلمة الوحيدة من أجل الغرض، وما من كلمة تعد مفرطة في القدم اذا كانت هي الكلمة الوحيدة من أجل الغرض. وأن كثيراً من المناسبات التي كانت خليقة أن تبدو تافهة أو فظّة لتبدو لنا مناسبات يليق بها التمجيد في الشعر. على أن وجهة نظر جونسون في السَبْك الشعري تظل صحيحة ، و لكن علينا أن نستعمل ضروب الحصافة لدينا في تطبيقها .

أما أن جونسون كان متيقظاً حيال شائبة التصنعّ فذلك مايبدو من فقرة اخرى في كتابة «حياة درايدن» ،وهي فقرة ينبغي أن ينظر اليها نظرة الجد كلُّ من يطمح الى كتابة شعر جيد :

«أن من يكتب كثيراً لن يسهل عليه الهرب من النمط الثابت ، ومن ذلك تكرار صيغ معينة ، كما يمكن أن يلاحظ بسهولة . ويعدّ درايدن مختلفاً ومتماثلاً دائماً ، فهو لايكشف عن أشكال البراعة ذاتها في الصورة ذاتها مرتين ، ولايبدو أن لديه أي فن آخر سوى فن التعبير بوضوح عمّا يفكر فيه بقوة. ولم يكن من الممكن تقليد اسلوبه بسهولة ، لاتقليداً جدياً ولا ساخراً ، وذلك لانه ، بحكم كونه رصيناً ودائم التنوّع، لايتسم بخصائص بارزة أو متميّزة».

لقد رغبت في لفت الانتباه بوجه خاص الى هذه النقطة من السَبْك الشعري لأنها مقياس جوهري في نقد جونسون ، ولأنني اعتقد أن غياب أي مقياس مشترك للسَبْك الشعري يعد نقيصة في كلٍ من الشعر الحديث ونقدنا له . وقد تناولت هذا عن قصد، بصورة مباشرة بعد التطرّق الى مقياسه في

التهذيب . أماّ أن الشعر، حين يصوّر بعض الحقيقة الأخلاقية أو يغرس بعض الممارسة الفاضلة يفترض إطراؤه أكثر منه حين لايفعل ذلك ، وأن الشعر حين يسوّغ أو يدّس المبادىء السيئة، أو يسوق الى الخطأ، يجب إدانته، فذلك مما يتبين خلال تناول جونسون لكتاّبه. ومع ذلك فقد قال جونسون ، في معرض اطراء كتاب اكنسايد (مباهج الخيال) :

«أما العقائد الفلسفية أو الدينية للكاتب فلا شأن لي بها ، وإنما اشتغالي بشعره» ولم يكن جونسون يخلط حكمه على ماكان الكاتب يقوله بحكمه على الطريقة التي كان يقوله بها . على أني ألاحظ في بعض الأحيان، في النقد المعاصر للشعر، ولدى المراجعة الأكثر طموحاً ، للشعر ، خلطاً بين هذين الحكمين. فقد انقسم مقياس التهذيب الى أحكام مسبقة شتى دون رأي مشترك فيما يتصل بما ينبغي للشعر أن يعلّمنا، وليس الناقد متحرراً بالضرورة من الحكم الأخلاقي ، غير أنه كثيراً ماينزع الى استحسان قصيدة أو استهجانها وفقاً لتعاطفه مع وجهة نظر الكاتب أو نفوره منها . وليس من النادر أيضاً ان تصدر معرفة الناقد بوجهة نظر الكاتب عن مصادر أخرى سوى القصيدة المخصوصة المطروحة لنقده ، وأن تؤثر في حكمه على تلك القصيدة ، أما مسألة هل أحسنت كتابة القصيدة أو أسيئت ، وهل كان من الممكن تحسينها ، وهل الإيقاعات موسيقية وهل ينطوي اختيار الكلمات على حساسية بالغة وتمرّس بالأدب ، وهل تعدّ الصور البيانية موفّقة حسنة التوزيع ، وهل يعدّ بناء الجملة سليماً ، وهل لضروب الخروج على التركيب العادي ما يبررها : أمّا مثل هذه المسائل فيجري تجنبها وكأنها تضع المتسائل تحت شبهة التحذلق ، والنتيجة في أغلب الأحيان تعليق لا قيمة له بالنسبة للكاتب إلاّ حين يكون إعلاناً حسناً ، إذا كان لصالحه ، أي نقداً كنقد المنابر الانتخابية يقف فيه المستعرضون للكتاب صفاً واحداً مع شاعر معين أو عليه . وأمّا أنه لا يوجد اليوم مقياس محدد للذوق في الشعر فيعدّ ، بصورة جزئية ، نتيجة لظروف المجتمع والأصول التاريخية ، وهي خارج سيطرتنا ، وخارج حدود مسؤوليتنا ، وربما كان أكثر

ما نستطيع عمله، وما يستحق أن نعمله، أن نتعلّم إدراك منافع الأُسلوب العموميّ في الشعر للكاتب ولناقده. والحق أن «السَّبْك الشعري» لا يكون له أي معنىٰ من المعاني سوىٰ المعنىٰ الانتقاصيّ، إلاّ حين يتم التعرّف على أُسلوب عموميّ لا يغلو الشاعر في النأي عنه دونما انتقاد. وحين يوجد مثل هذا المقياس للأُسلوب العموميّ فإن الكاتب الذي ينتظر منه تحقيق الأصالة مضطر إلى اللجوء إلى درجات التمييز الأكثر دقة، وقد يقتضي كون المرء أصيلاً ضمن حدودٍ معينة من الحصافة، موهبة وعملاً بصورة أعظم مما يقتضي ذلك حين يكون في وسع كل امرئ أن يكتب كما يحلو له، وحين يكون الشيء الأول المنتظر منه أن يكون مختلفاً، على أن التزام المرء بالعمل في ظلال أكثر إرهافاً يعني اضطراراه الى الكدّ من أجل الدقة والوضوح: ويعدّ قسط كبير مما يُنتقد لغموضه لدى الكتاب المحدثين نتيجة للافتقار الى أيّ أسلوب عموميّ، ومايترتّب على ذلك من صعوبة التواصل. وهذه الظروف أيضاً تشجع ازدهار شيء يتفوّق فيه شعر جونسون في أفضل أحواله: وهو الفصاحة(١). فالفصاحة مزية ترتبط بالخطابة العظيمة: وينبغي تمييزها من الخطابة ذات النموذج الأدنى والأكثر شيوعاً الى حد بعيد، وهو نموذج الخطابة السياسية، عن طريق اختبار جاذبيتها للعقل وللإحساس وبطلان جاذبيتها للعواطف الأكثر فجاجة والأكثر قابلية للالتهاب. والفصاحة هي تلك التي تستطيع أن تثير انفعالات الذكّي والحصيف. أما في الشعر، فليس كل الشعر الذي يصنع هذا فصيحا بحسب استعمالي للكلمة. والشعر لايكون فصيحاً إلا إذا كان الشاعر يخاطب العواطف التي يستطيع الذكي والحصيف أن يعانياها معاً — وبتعبير آخر، لايخاطب قارئاً فرداً بل جمهوراً من المستمعين. ثم إنها ليست بالمزية العالمية في الشعر، وإنما هي فعّالة بالنسبة لبعض النتائج. ومناقضة لتحقيق النتائج الأخرى، غير أن معظم الشعراء الفحول قد كشفوا عنها في المناسبات. وهي تمت

---

(١) eluquence

بصلة الى تلك الطاقة الغريبة في شعر جونسون وغولد سميث ، وكذلك في شعر درايدن وبوب من قبلهما ، وفي وسعي الاشارة اليها بأن أقول ان كل كلمة ونعت يمضيان مباشرة الى غايتهما . وفي مقابل ذلك فإن كثيراً من الشعر اللاحق قد استخدم كلمات أقرب الى أن تكون مَتَّخذةً من أجل المعاني الإضافية والتداعيات والإيحائية غير المحدودة ، وقد فعل هذا أيضاً أكبر الشعراء ولابد لنا أن نسلّم أننا يمكن أن نخطىء بالانتباه المقتصر على النوع الأول من استعمال الكلمات أو النوع الآخر .

وفي كتاب «حياة بوب» يحدد جونسون المزايا الثلاث التي تشكّل العبقرية الشعرية كما يصوّرها شعر بوب . فهو يقول بصورة لها دلالتها. أن بوب كان يحوز هذه المزايا الثلاث في نسب أُحِكم التلاؤم بين كل منها على وجه بالغ الدقة وذلك أمر دالّ على الصحة يذكرّ بأن مايجب علينا أن نحكم على شاعر بموجبه ليس بالمزايا المنفصلة ، وإنما هو المزايا ، في علاقة كل منها بالأخرى وأن كمال نِسبَها هو في حد ذاته المزية الأخيرة وهو يكتب كما يلي :

«لقد كان له ابتكار تتشكل به سلاسل جديدة من الأحداث، وتتجلّى مشاهد جديدة من الصور البيانية، كما هو الحال في «اختطاف خصلة الشعر»(١)، وترتبط فيه ألوان من التزويق والتصوير عرضية طارئة بموضوع معروف، كما هي «مقالة في النقد» .وكان له خيال يطبع أثره بقوة على عقل الكاتب ويُمَكِّنه من الإفضاء الى القارىء بأشكال الطبيعة المتنوعة، وأحداث الحياة العارضة، وطاقات العاطفة ، كما في مقالاته « ايلويزا » ، و « غابة وندسور » ، و « رسائل أخلاقية » .وكان له حكم ينتقي من الحياة أو الطبيعة مايقتضيه الفرض الحاضر ، هو يجعل التمثيل في كثير من الأحيان أقوى من الواقع ، عن طريق عزل جوهر الأشياء عمّا يلازمها . وكانت له ألوان من اللغة ماثلة دائماً أمامه ، جاهزة لتزيين مادته ، بكل حسنة من محاسن التعبير الأنيق، كشأنه حين يطوّع سبكه للتعدد الرائع في

The Rape the lock(١)

العواطف وضروب الوصف الموهوبة» .

وتنقسم أخطاؤ محاولة تصنيف مَلَكات الشاعر الى نوعين. فهذه التسميات يمكن أن تنفصل بين المَلَكات التي لاتوجد إلّا معاً، كما أنها يمكن أن تؤخذ مأخذ الجد أكثر مما ينبغي، على أنها حقيقة نفسية وفلسفية نهائية. في الوقت الذي تكون فيه مجرد تحليلات ذات صحة ذرائعية(١) يقتضي الأمر اختبارها عن طريق منفعتها في مساعدتنا على تقدير مزايا شاعر معّين . ومن الحكمة ألاّ نختار ببساطة وضع الحدود التي نرى أنها الأكثر ملاءمة أو افتراض ان التعريف الأكثر حداثة هو الأكثر دقة ، وإنما نوازن بين كل تلك التعريفات التي لها سند محترم في العصور المختلفة، ونجد أن هناك قدراً كبيراً يجمع بينها ، ويتابع جونسون درايدن في استعمال مصطلح الابتكار (invention) غير أنه يضعه الى جانب التخيلّ (Imagination)، وكان درايدن قد جعل الابتكار نوعاً من التخيلّ ،وذلك الى جانب الخيال (Fancy) وفن الإلقاء (glocution) أما جونسون فلا يستخدم (فن لإلقاء) ،ولكنه يدخل (الحُكْم ــ Judgment) ــ في حدَّة في التمييز بين الخيال والتخيّل ، وهو ماأجده صعب التطبيق في الممارسة . و نعد التغيرات في معنى الكلمات ،وهذه التغيرات في التوكيد، جزءاً من تاريخ حضارتنا ولو أن ناقداً معاصراً اشتغل بمهمة التحليل ذاتها لخرج بتقدير آخر أكثر تعقيداً، وربما كان متأثرا بدراسة علوم ذات تصور أحدث، على أن التقدير الحديث خليق أن يتلاءم مع استعدادنا الذهني على نحو أفضل ، غير أنه لن يكون بالضرورة أكثر صحة لهذا السبب، بل يمكن أن يكون أكثر ميلاً ،بسبب الحالة غير المستقرة للعلوم التي يمكن أن يعتمد عليها، الى الشرود عّما هو الغرض الحقيقي لمثل هذه الضروب من التمييز، وتضييع العون الذي تسديه في الكشف عن المحاسن والمساوئ في قِطعَ معينة من الشعر. على أن تقديرات درايدن وجونسون لها فائدتها الثابتة، لأن هذين الناقدين كانا مهتمّيْن بالأدب من حيث هو أدب ،لابعلم النفس أو علم الاجتماع

Praqmatic(١)

ولبساطتهما الفائقة ، وأعتقد أنّ اهتمام جونسون الخاص بالتنويع يكمن في استعماله لمصطلح الحكم (Judgment) ـــ هو ما يذكر بالأهمية الكُبرىٰ للملكة النقدية في الإنشاء الإبداعي .

«في العصر الحاضر، يبدو أن الشاعر ـــ (وأود أن يكون مفهوماً أنني أتحدث بصورة عامة، وبدون التلميح الى أسماء أفراد) يتخذ لنفسه موضوعاً رئيسياً ، وهو الموضوع الذي يعد السمة المميزة الى أقصى حد في فنه، متمثلاً في صور جديدة أخاذة ، مع أحداث عرضية تحرك العواطف أو تثير الفضول . وتعد شخصياته وألوان وصفه معاً، متميّزة وفردية قدر الإمكان، حتى الى درجات فن التصوير. أما في سبكه وبحره العروضي من الناحية الأخرى فليس مبالياً نسبياً» .

وليست هذه الكلمات كلماتي، بل كلمات كولريدج ، ولقد كان من الممكن تطبيقها على العصر الحاضر، ومن الناحية الأخرى فإن المبدأ الذي تتم مراعاته مبدأ لاريب عندي في أن جونسون كان خليقاً أنْ يقرّه وعلى نحو مشابه فإن ملاحظات كولريدج حول السبك الشعري تظهر، إذا ماقورنت بملاحظات جونسون، اتفاقاً أساسياً على الفرق بين استعمال اللغة في الشعر واستعمالها في النثر، وفي عصر كعصرنا الذي يفتقر الى مقاييس مشتركة. يحتاج الشعراء الى أن يذكّروا أنفسهم بأنه لايكفي الاعتماد على تلك المواهب التي تعد فطرية عندهم ، والتي يمارسونها بيسر، بل لابد للشعر الجيد أن يكشف عن عدد من المزايا المتناسبة فيما بينها، ومن هذه المزايا الحسّ السليم، وينبغي لملكة الحكم أيضاً أن تستخدم لديهم ليستكشفوا بأنفسهم مصادر قوتهم وضعفهم ، وأن تستخدم في ضبط فيض طاقتهم وتفادي المناسبات التي يمكن إلّا يكشفوا فيها إلّا عن ضعفهم ،وأذكر أنه رُوي لي مرة أن لاعبةً شهيرةً في كرة المضرب قالت أن ضعفها الطبيعي في ضربات معينة كان يجعلها أفضل ، لان الجهد من أجل التغلب على ضعفها ، والمناورة لكيلا ينكشف منه إلّا أقل مايمكن، زادا في سعة حيلتها، وهنا يوجد شيء مايمكن أن يفكر فيه الشعراء مليّاً .

على أن البحث الدقيق في نقد جونسون سيقتضي، أولاً ،دراسة لخلفية القرن الثامن عشر، وثانياً، دراسةً لجونسون نفسه ،لاعلى أنه موضوع الحكاية ، بل في أعماله الأخيرة، وفي آرائه الدينية والسياسية، وأخيراً دراسة أكثر تفصيلاً الى حد كبير لنقده للشعراء الأعظم الذين شملتهم ملاحظته : شكسبير، وملتون ، ودرايدن ،وبوب، وجراي. وستكون مثل هذه الدراسة عملاً يقتضي من الاطلاع أكثر مما أدعيه . وكل ماأريده الإلحاح إلى دارس الشعر الانكليزي ونقد الشعر بأن هناك موضوعاً يستحق من الاستقصاء الجادّ أكبر كثيراً مما لقيه حتى الان .وفي الختام أود أن ألخص تلك النقاط التي يبدو لي أن لها تعلّقاً خاصاً بنقد الشعر في عصرنا .

ففي المقام الأول يلاحظ أن كتاب جونسون «سِيَر الشعراء» هو المجموعة الكبرى الوحيدة في الدراسات النقدية للشعراء الانكليز في هذه اللغة، والمتسمة بالتماسك. وكذلك بالاتساع ،وهو الأمر الذي لايستطيع أي عمل آخر في النقد الانكليزي أن يدعيه . وقد يكون من المجدي أن نسائل أنفسنا لِمَ لَمْ يوجد عمل لاحق في النقد على شاكلته . فقد مال النقد في القرن التاسع عشر ، حين لم يكن ينتمي في المقام الأول الى فئة البحث المدرسي ، وهو عرض الحقائق التي يمكن التحقق منها حول كاتب أو آخر، الى أن يكون أقلّ اتّساماً بالسمة الأدبية الصرفة . فأما كولريدج فيمتزج معه النقد بالفلسفة ونظرية علم الجمال، وأما آرنولد فيمتزج معه بعلم الأخلاق والمدخل الى الفلسفة، ويغدو الأدب وسيلة الى صياغة الشخصية، وعند بعض النقاد، الذين يعد باتر (Pater) انموذجاً لهم ، تغدو مادة موضوع النقد ذريعة الى نوع آخر. وفي أيامنا أصبح تأثير علم النفس وعلم الاجتماع في النقد الأدبي ملحوظاً جداً .وقد وسعّت هذه المؤثرات الخاصة بالنظم الاجتماعية، من ناحية، ميدان النقد، ووطدت صلات الأدب بالحياة في عالم يميل، من النواحي الأخرى الى التقليل من أهمية الأدب، غير أن هذا الإغناء كان من وجهة نظر أخرى إفقاراً أيضاً ، ذلك لأن القيم الأدبية الصرفة، وتقدير الكتابة الحسنة من أجل ذاتها، هذه الأمور تختفي حين يحكم على الأدب في ضوء

اعتبارات أخرى. على آن حدوث هذا لايجب أن يُعزىٰ الى إقرار أفراد من النقاد أو استهجانهم، وإنما المسألة ببساطة أن الظروف التي يُحكَم الأدب ضمنها ، ببساطة وبصورة طبيعية، على أنه أدب، لاعلى أنه شيء آخر، هذه الظروف ماعادة سائدة . ومن أجل أن يكون مثل هذا الحكم على الأدب هوالمهمـة العاديـة والطبيعية للناقد، يعد المجتمع المستقرّ ضرورياً ، وهو جمهور معيّن ومحدود يفترض أن يوجد في وسطه نفر أقلّ من الأشخاص أولي الذوق والتمييز الذين يتمتعون بالخلفية التربوية والسلوكية ذاتها. ويجب أن يكون مجتمعا يؤمن بنفسه، مجتمعاً لاتكون فيه الفروق بين الوجهات الدينية والسياسية شديدة . وفي مثل هذا المجتمع فحسب يمكن توطيد مقياس لأسلوب عمومي للكتابة الجيدة بغير جدال . وذلك هو نوع المجتمع الذي كان جونسون يكتب له . وانه الدليل على التغير في المجتمع، وهو التغيّر الذي يتعرض للتسريع في عصرنا، ويؤدي بصورة لامندوحة عنها الى تغيير في الوعي الخاص بالنقد الأدبي نفسه، حتى انني اضطر، لدى محاولتي أن أشرح لنفسي ولمستمعيَّ ،الأهمية الخصوصية لنقد جونسون ، إلى أن أضع نفسي في وجهة نظر مختلفة جداً عن وجهة نظره، وأن أورد الاشارة الى الخلفية الاجتماعية التي أصبحت مناط الاهتمام الضروري في النقد .

على أن الحكم بأنه مامن عمل يضاهي كتاب «سِيَر الشعراء» يمكن أن يكتب اليوم، ينبغي ألاّ يؤدي الى أن نرفع جونسون الى ذروة وننْدب انهيار المدنية الذي يجعل منها مثل هذا النقد مستحيلاً، كلّا، ولاينبغي له من الناحية الأخرى أن يغرينا بأن نتناول هذه المقالات على أنها مجرد فضول لاعلاقة له بمشكلاتنا الراهنة ، وإنما قيمتها الأولى هي القيمة التي ينبغي أن تكون لكل دراسة عن الماضي بالنسبة الينا : وهي أن تجعلنا أكثر شعوراً بما نكونه، وبمحدوديتنا، وأن تمنحنا مزيداً من الفهم للعالم الذي نعيش فيه . أما قيمتها الثانوية فهي أننا، بدراستها، ومحاولتنا أن نضع أنفسنا، من خلال ذلك، في موضوع وجهة نظر مؤلفها ، يمكننا أن نستعيد بعض مقاييس الحكم التي كانت مختفية ، في نقد الشعر. ونحن لانحتاج الى أن نقبل كل أحكام جونسون ،أو نقرّ كل آرائه ،لنستخلص هذا

الدرس. كلّا، ولانحتاج الى أن نغلو في تقدير شعر ذلك العصر الذي يمكن أن يتخذ من أسماء درايدن وجونسون حدوداً له ، ولكنّ بين ضروب العماء المتنوعة التي نجد أنفسنا اليوم سادرين فيها، عَماءً واحداً في اللغة التي لايمكن فيها استكشاف مقاييس للكتابة ، وآخر في اللامبالاة المتفاقمة تجاه علم أصول الألفاظ(١) وتاريخ استعمال الكلمات. ونحن في حاجة الى تذكير متكرّر بمسؤولية شعرائنا ونقادنا في المحافظة على اللغة .

(١) Etymology

بايرون (١)

لقد تم الكشف عن حقائق جزء كبير من حياة بايرون بصورة جيدة ، في السنوات القلائل الأخيرة ، من قبل السيرهارولد نيكولسون ، والسيد كينل ، اللذين قدما أيضاً تفسيرين يوافق كل منهما الآخر ، ويجعلان شخصية بايرون أكثر قابلية للادراك لدى الجيل الحاضر ، غير أن تفسيراً كهذا لم يقدم في عصرنا ، حتى الآن ، لشعر بايرون : أما بايرون وسكوت فقد تُركا بسلام . ومع ذلك فإن بايرون ، على الأقل ، خليق أن يبدو الأكثر نأياً ، بصورة أكيدة ، عن ألوان التعاطف عند كل ناقد حيّ . ولذلك فقد يكون من الممتع أن نتمكن من الحصول على نصف اثنى عشرية من المقالات عنه لنرى أي اتفاق يمكن الوصول اليه . والمقالة الحاضرة محاولة لاستهلاك الحديث .

وهناك عدد من الصعوبات الأولية ، فمن العسير أن نعود ، نقدياً ، إلى شاعر كان شعره حماسةَ الصبا الأولى ـــ وأنا أفترض أنه كان كذلك بالقياس إلى كثير من

---

(١) أسهم بها المؤلف في كتاب (من ان الى فكتوريا) ، وهو مجموعة من المقالات حررّها بونامي دوبريه ، وصدرت عن دار كاسل ، عام ١٩٧٣

معاصرينا ، ماعدا أولئك الذين هم أصغر سناً من أن يكونوا قرؤوا أي شعر من تلك الحقبة ـــ إذ أن مما يبعث على الضجر في العادة أن تُروىٰ للمرء حكايات عن طفولته الخاصة من قبل قريب أكبر سناً ، وتقترن العودة إلى شعر بايرون ، بعد كثير من السنين ، بكآبة مماثلة : فالصور تَمْثُل بين يدي الفكر ، ثم يكون تَذَكُّـر بعض الأشعار على طريقة دون جوان ، وهي أشعار ملوَّنة بذينك التحرر من الوهـم ، والتهكم ، اللذين لا يكونان ممكنين إلاّ في سن السادسة عشرة ، وقد ظهرت في دورية مدرسية . وهناك مزيد من العوائق الشخصية التي ينبغي التغلب عليها . على أن حجم شعر بايرون يبعث على الضيق ، وبالنظر إلى مزاياه فإن المرء خليق أن يفترض أنه لم يتلف قط شيئاً ، ومع ذلك فإن الضخامة أمر لا مندوحة عنه عند شاعر من طراز بايرون ، ثم إن غياب العنصر التدميري في إنشائه يُشير إلى نوع الاهتمام ، ونوع اللا مبالاة اللذين اتخذهما في الشعر . لقد انتهينا إلى أن ننتظر من الشعر أن يكون شيئاً بالغ التركيز ، شيئاً مقطَّراً ، ولكن لو أن بايرون كان قطَّر شعره لما كان بقي منه شيء ، كائناً ما كان . وحين نرىٰ على وجه الدقة ما كان يفعله ، نستطيع أن نرىٰ أنه كان يعمله كما يمكن عمله . وإن المرء ليشعر مع معظم قصائده القصيرة أنه كان يعمل شيئاً كان في وسع توم مور أن يعمله على نحو يَعْدِلُه أو يربو عليه ، أمّا في قصائده الأطول فقد كان يصنع شيئاً لم يكن أحد سواه يُضاهيه فيه أبداً .

وقد يكون من المرغوب فيه أحياناً أن نتناول عمل شاعر تناولاً يقوم على الاستحسان بصورة كاملة ، عن طريق وسيلة غير مألوفة . ولئن كانت وسيلتي الى بايرون طريقاً لايوجد إلّا بالنسبة لعقلي الخاص فسوف يردّني الى الصواب نقاد آخرون : وعلى كل حال فإن ذلك قد يبطل الحكم المسبق ويشجع الرأي على أن يكون نفسَه من جديد . ولذلك فأنا أقترح أن يعدَّ بايرون شاعراً « سكوتلاندياً » ـــ وأنا أقول « سكوتلاندياً » (Scottish) ، لا رجلاً سكوتلاندياً (Scots) ، لأنه كان يكتب بالانكليزية . أما الشاعر الوحيد في عصره ، الذي كان من الممكن أن يعد داخلاً في منافسة معه ، وهو شاعر كان يتحدث عنه بأعلى

قدر من الاحترام على نحو ثابت ، فكان السير والترسكوت . لقد رأيت دائماً ، أو تصوّرت أنني رأيت ، في التماثيل النصفية للشاعرين ، شبهاً معيناً في هيئة الرأس . على أن المقارنة تشرّف بايرون ، وعندما تتفحّص الوجهين فليس هناك مزيد من الشبه . ولو أن امرءاً كان ممن يجب أن تكون حواليه تماثيل نصفية لكان تمثال سكوت النصفي شيئاً يستطيع المرء أن يعيش معه ، فهناك مسحة من النبل في تلك الهامة ، ومسحة من الشهامة ، ومن ذلك الصفاء الداخلي الذي قد يكون لاشعورياً ، والذي يعد من سمات الكتاب العظام الذين هم رجال عظام أيضاً . أما بايرون ـــ ذلك الوجه المكتنز الذي يُشير إلى ميل* إلى البدانة ، وذلك الفم الشهواني الواهن ، وابتذال التعبير المضطرب ، وأسوأ من ذلك كله تلك النظرة العمياء المنطوية على شعور ذاتي بالجمال ـــ فيمثل تمثاله النصفي كاتباً كان المأساوي الرحالة من رأسه الى أخمص قدميه . ومع ذلك فإن كون بايرون ممثلاً دقيقاً شاملاً على هذا النحو هو الذي أوصله الى نوع من المعرفة : بالعالم الخارجي ، الذي كان عليه أن يلم بشيء عنه لكي يؤدي دوره فيه ، وبذلك الجزء من نفسه الذي كان دوره ، وقد كانت معرفة سطحية بالطبع ، ولكنها دقيقة على قدر المدى الذي بلغته .

أما المزية السكوتلاندية في شعر بايرون فسوف أتحدث عنها حين أصل إلى (دون جوان) ، ولكن هناك جزءاً هاماً جداً من طلاء الوجه البايروني يمكن أن يذكر على نحو ملائم ، قبل النظر في شعره الذي أعتقد أن الأحداث السابقة في حياته في سكوتلنده زوّدته بمادته ، وتلك هي نزعته الشيطانية الفريدة ، وسروره باتخاذ وضع مخلوق لعين ، بتقديم دليل على لعنته بطريقة مروّعة إلى حد ما . على أن النزعة الشيطانية عند بايرون تختلف اختلافاً شديداً عن أي شيء أخرجه الألم الرومانسي (كما يسميه السيد براز ـــ Praz) في البلدان الكاثوليكية ، ولا أعتقد أنه مستمد من الحل الوسط السهل بين المسيحية والوثنية ، ذلك الحل الذي تم الوصول إليه في انكلترا ، وهو انكليزي بصورة متميّزة ، وما كان له أن يصدر إلاّ عن الخلفية الدينية لشعب مشبع

باللاهوت الكالفيني .

وكانت نزعة بايرون الشيطانية ، ان كانت تستحق هذا الاسم بالفعل ، من طراز مختلط . فقد كان يشاطر شيللي ، الى حد ما ، موقفه البروميثي ، وشغفه الرومانسي بالحرية ، وكان هذا الشغف الذي ألهمه ألوان ثوراته المتسمة بمزيد من السمة السياسية ، متحداً بصورة نفسه على أنه رجل الأفعال الذي سيحقق المغامرة الاغريقية . ويمتزج موقفه البروميثي بموقف شيطاني (ملتونيّ) ، ويعد التصوّر الرومانسي لشيطان ملتون مشابهاً للبروميثي ، وهو يفكر في الكبرياء على أنها فضيلة . وسيكون من العسير أن نقول أكان بايرون رجلاً متكبراً أم رجلاً يجب أن يتخذ سيماء الرجل المتكبر — على آن إمكانية اتحاد الموقفين في الشخصية ذاتها لا يجعلهما أقل تبايناً البتة بالمعنىٰ التجريدي . فمما لا ريب فيه أن بايرون كان رجلاً مزهواً بنفسه ، بطرق بسيطة للغاية :

لايضيرني أن يكون هناك أجدادٌ كائنٍ مَنْ كان
إنريز ، رادولفوس — خمس وأربعون مزرعة
(ان لم تخطىء ذاكرتي خطأً كبيراً)
كانت جائزتها لاتباعهما رايات بيلي ...

وكان يخفف شعوره باللعنة أيضاً لمسةٌ من مجانبة الواقع : فبالقياس الى رجل مشغول الى هذا الحد بنفسه ، وبالشكل الذي كان ينحته ، ماكان شيء في الخارج أن يكون واقعياً تماماً . ولذلك فمن المستحيل أن نجعل من نزعته الشيطانية أيَّ شيء متماسك أو عقلاني . فقد كان قادراً على أن يحوزها بكلتا الطريقتين ، كما يبدو ، وكان قادراً على أن يتصور نفسه فرداً منعزلاً متفوقاً على الآخرين بسبب جرائمه ، وطبيعة فاضلة كريمة بالفطرة وقد شوّهتها الجرائم التي ارتكبها بحقها الآخرون . فهو ذلك المخلوق المتقلب الذي يظهر في صورة جياؤور

القرصان (١) ، ولارا(٢) ، ومانفريد(٣) ، وقابيل ، غير أنه لايقترب من الحقيقة الخاصة بنفسه إلّا في صورة الدونجوان ، ولكن العنصر الذي يبدو لي أنه الأكثر واقعية ، والأكثر عمقاً في هذا التركيب الغريب من المواقف والمعتقدات انما هو عنصر الشذوذ عن العقيدة الكالفينية لأجداد أمه .

واعتقد أن أحد أسباب اهمال بايرون أنه كان يلقى الإعجاب بما يعدّ أكثر محاولاته طموحاً أن يكون شعرياً . وهذه المحاولات تنتهي ، بالتمحيص، إلى أن تكون زائفة ، فلا شيء ههنا سوى التوكيدات الطنانة لما هو عاديّ مألوف بغير عمق في الدلالة . ومن الأمثلة الجيدة على مثل هذا التنحُّل المقطوعة الشعرية المشهورة في نهاية النشيد الخامس عشر من (دون جوان) :

الحياة تحوم ، كالنجم ، بين عالمين
فتبعث الليل والنهار ، على شفير الأفق
وماأقل مانعرف ، من عسانا نكون
وكم يمكن أن نبلغ في نقصنا ،
فالاندفاع الأبدي للزمان والمد ، يمضي في دَرجانه

فيحمل فقاعاتنا بعيداً ، حين يتفجر القديم ، وينبثق الجديد . مندفعاً من زبد العصور ، بينما تتراكم أجْداث الامبراطورية ولكنها مجرد بعض أمواج عابرة .

وهي أبيات لاتبلغ من الجودة مايؤهلها لمجلة مدرسية . أما تفوق بايرون

---

(١) giaour, the Corsair

(٢) Lara . اسم كوزاد القرصان الذي يظهر في صورة البطل في قصيدة بايرون التي تحمل العنوان ذاته (لارا)

(٣) Manfred هو الكونت مانفريد ، بطل مسرحية بايرون التي تحمل اسمه . وهو يتعامل مع الأرواح .

الحقيقي فعلى مستوى يختلف عن هذا . على أن مزايا الشعر القصصي التي توجد في (دون جوان) ليست أقل بروزاً في الأقاصيص الباكرة ولم أكن قد قرأت هذه الأقاصيص ، قبل الشروع في هذه المقالة ، منذ أيام افتتاني وأنا غلام في المدرسة ، وقد تناولتها تناول المتفهّم ، وهي أهل للقراءة ، ومهما نجد وجهة نظرها في الحياة مجانبة للمعقول فهي تعد ، من حيث كونها أقاصيص حسنة السرد جداً ، ولابد لنا بالفعل أن نقدّر بايرون القصاص تقديراً عالياً جداً ، ولاأستطيع أن أتصور امرءاً آخر سوى تشوسر يتمتع بأهلية للقراءة أعظم منه ، باستثناء كولريدج الذي أساء اليه بايرون ، والذي تعلم منه بايرون قدراً كبيراً . ولم ينجز كولريدج قط قصةً بمثل هذا الطول ، وتعد حبكات بايرون ، اذا استحقت ذلك الاسم ، فائقة البساطة . فمايجعل الأقاصيص ممتعة إنما هو ، أولاً ، التدفق العارم في الشعر ، والبراعة في تنويعه من حين الى آخر اجتناباً للرتابة ، وعبقرية في الشرود والاستطراد ، ثانياً ، وهي أحد الفنون القيّمة عند القصاص . وانما يتمثل أثر ألوان الاستطراد عند بايرون في الابقاء على اهتمامنا بالراوي نفسه ، وامتاعنا بالمزيد في القصة عن طريق هذا الاهتمام . أما القراء المعاصرون فلا بد أن هذا الاهتمام كان قوياً لديهم الى نقطة الافتتان ، ذلك لأننا حتى إذا اسلمنا النفس الى درجة قراءة قصيدة الى نهايتها فان جاذبية الشخصية لها سلطانها . وإن أية أبيات قلائل . اذا نقلت مقترنة بأي قرين تقريباً ، فمن الجائز أن تحدث هزة خاطفة من الفرح :

لقد كان عبثاً أن تفضي بمكنون سحر عينيها السوداوين
بل كانت تحملق في عين الغزال
وسوف يسعف ذلك خيالك جيداً .
فهما واسعتان وسوداوان فاترتان على حد سواء
غير أن الروح كانت تواصل إشعاعها في كل ومضة ...

على أن القصيدة على وجه الاجمال تستحوذ انتباه المرء . وقصيدة الجياؤور

قصيدة طويلة ، والحبكة بسيطة جداً ، على الرغم من أنه ليس من السهل متابعتها دائماً . وذلك أن مسيحياً ، يفترض أنه يوناني ، توصل بشق النفس الى التعرّف على امرأة شابة تنتمي الى الحريم ، أو ربما كانت الزوجة الأثيرة لمسلم يدعى حسن . وفي سعي ليلى الى الفرار مع عشيقها المسيحي يعاد القبض عليها وتقتل . وفي الوقت المناسب يكمن المسيحي مع بعض أصدقائه ويقتل حسن . ونكتشف بالتالي أن قصة هذا الانتقام ، أو جزء منها — تروى على لسان الجياؤور) نفسه ، لكاهن أكبر سناً ، من خلال الإدلاء باعترافه ، وإنه لنوع فريد من الاعتراف ، لأن (الجياؤور) يبدو أنه يقبل كل صفة إلّا صفة التائب النادم ، ويظهر لنا بكل الوضوح أنه على الرغم من أنه ارتكب الخطيئة فان ذلك لم يكن بالفعل جريرته الخاصة ، بل يبدو أقرب إلى أن يكون مدفوعاً بمثل دافع (الملاح القديم) منه الى أن يصدر عن رغبة في الغفران — الذي ماكان ليُعطاه : غير أن هذه الوسيلة لها فائدتها في إضفاء تعقيد يسير على القصة . وقد قلت انه ليس من اليسير ، على الإجمال ، أن نكتشف ماحدث . فالبداية حديث تمهيدي عن مجد للإغريق الزائل ، وهو موضوع استطاع بايرون أن ينوّع فيه ببراعة كبيرة ، ويؤدي (الجياؤور) مدخلاً مسرحياً أوّل :

من تراه يأتي على جواد أدهم حالك السواد
بشكيمة مسترخية ، وحافر سريع ؟
وبم اعطاؤنا لمحة عنه بعيني مسلم :
على الرغم من الحداثة والوهن فإن تلك الجبهة الشاحبة
قد أضرّت بها وطأة العواطف النارية ...

وهذا كاف لإفادتنا أن (الجياؤور) شخصية مثيرة للاهتمام ، لأنه ربما كان هو اللورد بايرون نفسه . ثم إنّ هناك فقرة طويلة حول خراب بيت حسن ، الذي لايحّل به إلّا العنكبوت والخفاش والبوم والكلب المتوحش ، والحشائش : ونستنتج أن الشاعر يقفز بطفرة الى ختام الأقصوصة ، وأن علينا أن نتوقع من (الجياؤور)

أن يقتل حسن ـــ الأمر الذي يحدث بالطبع . . وماكان ، حتى لجوزيف كونراد ، أن يكون أكثر مداورة منه . ثم تغمس صرّة في الماء سرّاً ، ونرتاب في أنها جثة ليلى ، ويلي ذلك فقرة تأملية ، تتناول ، على التناوب ، الجمال والفكر ، والندامة ، وتظهر ليلى من جديد ، حية ، برهة من الزمان ، ولكن هذا اخلال آخر بنسق الأحداث . ثم نشهد مفاجأة حين وموكبه ـــ ومن الجائز أن يكون هذا لأشهر ، بل لسنين خلت من بعد موت ليلىٰ ـــ قريباً من (الجياؤور) وعصابته ، وليس هناك شك في أن حسن قُتل:

لقد تداعت أكاذيب حسن ـــ ومازالت عينه غير المغمضة عابسة في وجه عدوّه . . .

ثم يرد تبدل ممتع في البحر العروضي ، كما يطرأ انتقال مفاجىء ، وذلك في اللحظة التي تمس فيها الحاجة اليه على الضبط :

ها هي ذي أجراس الجمال السائمة ترنّ :
وقد أطلت أمه ببصرها من عَلٍ ، من خصاص النافذة ـــ
فرأت أنداء المساء تنشر الرذاذ
على المرعى الأخضر تحت عينيها .
ورأت الكواكب ترسل بصيصاً واهناً ،
إنه الغسق ـــ ولاريب أن موكبه قريب .

ويلي ذلك نوع من الطقوس الجنازيّة ، ومن الواضح أنه يصدر عن مسلم آخر . والآن يعود (الجياؤور) إلى الظهور ، بعد تسع سنين ، في دير ، حين نسمع أحد الرهبان يجيب عن سؤال حول هوية الزائر . أمّا بأي قدرة التحق (الجياؤور) بالدير فليس ذلك واضحاً ويبدو أن الرهبان قبلوه دون تحقيق على أن سلوكه بينهم بالغ الشذوذ ، ولكن يتم ابلاغنا أنه منح الدير مبلغاً من المال لقاء امتياز الإقامة هناك . ويتألف ختام القصيدة من اعتراف (الجياؤور) إلى أحد الرهبان . أما كان ينبغي أن

يضطهد يوناني في تلك الحقبة بالندامة إلى هذا الحد (على الرغم من أنه مصرّ كل الإصرار) على قتل مسلم فيما كان خليقاً أن يعدّه قتالاً عادلاً، أو لماذا كان ينبغي أن تكون ليلى آثمة في ترك زوجها أو سيدها الذي يفترض أنها ارتبطت به بغير موافقتها، فتلك أسئلة لا نستطيع أن نجيب عنها.

وقد تناولت (الجياؤور) بشيء من التفصيل لكي أعرض الابداع الفائق في السرد عند بايرون. فليس هناك شيء مباشر صريح فيما يتصل برواية الأقصوصة البسيطة، اذ لاتتم افادتنا بكل شيء نود معرفته، كما أن سلوك الأبطال غير قابل للتعليل في بعض الأحيان لاختلاط دوافعهم ومشاعرهم، ومع ذلك فإن الكاتب لا يفلت من ذلك فحسب، بل يخرج منها على أنها قصة. وأنها لموهبة مماثلة لتلك التي كان يُفترض في بايرون أن يحولها إلى رواية أفضل في (دون جوان). والسبب الأول في أن (دون جوان) ما زالت أهلاً للقراءة هو اتسامها بالسمة القصصية المماثلة للأقاصيص الأولى.

وتجدر الاشارة، فيما أعتقد، الى أن بايرون طوّر الحكاية الشعرية تطويراً كبيراً بعد مور وسكوت، اذا كان من المفروض أن نرى شعبيته على أنها أي شيء أكثر من نزوة الجمهور، أوجاذبية شخصية تستغلّ استغلالاً حاذقاً.. وهذه العناصر تدخل فيها، بلا ريب. ولكن أقاصيص بايرون الشعرية تمثل، في المقام الأول، مرحلة أكثر نضجاً، في هذه الصورة العابرة، من مرحلة سكوت، مثلما يمثل سكوت مرحلة أكثر نضجاً من مرحلة مور بقصيدة مور (لالاروخ) بمجرد سلسلة من الأقاصيص ضُمّ بعضها الى بعض ببيان نثري ثقيل لظروف سردها (وقد صيغت على نمط ألف ليلة وليلة). أما سكوت فقد أنجز قصة كاملة مباشرة لها نمط الحبكة الذي دأب على استخدامه في رواياته، وأما بايرون فكان يجمع بين الطرافة والواقع الفعلي[1]، وقد طوّر استعمال التشويق بأكثر الطرق تأثيراً.

---

(١) actulity

واعتقد أيضاً ان الصياغة الشعرية عند بايرون هي الأقدر : ولكن من الضروري في هذا النوع من الشعر أن يُقرأ إلى نهايته إذا أريد تكوين انطباع ، ولايمكن جلاء المزية النسبية عن طريق الشواهد . أمّا أن أعيّن كل فقرة أخذت بصورة عشوائية ، على أنها لبايرون ، أو لمور ، فذلك خليق أن يقتضي خبرة فوق طاقتي ، ولكني أعتقد أن أيّ امرىء قرأ أقاصيص بايرون منذ عهد قريب سيُقِّرُّ أن المقطوعة التالية لايمكن أن تكون له :

ويلاه ! ان رؤية الأكداس غير المدفونة
التي ينام عليها ضوء القمر الوحيد —
لتجعل النسر ذاته يُعرض عنها
ويشمئز من فريسة منتنة كهذه !
وإنما تتبختر الضَبُع المتوحشة وحدها
خلال طرقات المدينة المهجورة
في منتصف الليل ، وتذرع بجزرتها جيئة وذهابا —
فالويل للشقي ، المعلّق بين الموت والحياة ، الذي يواجه
حَمْلَقة تَيْنِك العينين الزرقاوين الواسعتين
في غمار ظلمة الشوارع !

وهذا من قصيدة (لالاّ روخ) ، وقد دوّنت عليه إشارة استحسان من قبل بعض المطالعين في مكتبة لندن .

أما قصيدة (تشيلد هارولد) فتبدو لي أدنى منزلة من هذه المجموعة من القصائد (الجياؤور ، عروس أبيدوس[1] ، القرصان ، لارا ، الخ ...) ويوقظ بايرون

---

(١) Abydos مدينة بالأناضول تقع الى الشمالي الشرقي من جناق قلعة عن الجانب الشرقي من الدردنيل اشتهرت بمقاومتها الضارية لفيليب المكدوني وباسطورة هيرود لياندر «المترجم»

الاهتمام الفاتر بفقرة منَمّقة ، ولكن فقرات بايرون المنمّقة لاتكون قط جيدة بما يكفي لأداء العمل المتوقع منها في (تشيلدهارولد) ، فقوله :

توقّفْ ! لأنّ خُطاك على ثرى امبراطورية .

هو مايراد ، على الضبط ، لإثارة الاهتمام ، عند تلك النقطة ، غير أن المقطع الشعري التالي ، في موقعه واترلو ، يبدو لي زائفاً كل الزيف ، وهو يمثل على نحو كامل ، الزيف الذي يلجأ اليه بايرون كلما حاول أن يكتب شعراً .

توقّفْ ! لأن خطاك على ثرى امبراطورية !
ففي الأسفل مدفن دمرته الزلازل ؟
أولا يميّز هذه البقعة تمثال نصفيّ عملاق ؟
ولاعمودٌ نُصبَ تذكاراً لاستعراض النصر ؟
لاشيء ، ولكن حقيقة المغزى تفيدنا فائدة أبسط على هذا النحو ،
وكما كانت الأرض من قبل ، فلتكن :
كيف جعل ذلك المطر الأحمر الغلال تنمو !
وهل يكون هذا هو كل ماظفر به العالم منك ،
أنث أول الحقول وآخرها ! النصر الذي يصنع الملوك ؟

على أن الأمر يزداد عسراً ، في عصر فَقَد الى حد ما تقدير نوع المزايا التي يفترض وجودها في شعر بايرون ، حين نحلل بدقة نقائصه وهناته . وإذاً فنحن عاجزون عن وضع ثقتنا في بايرون بصدد الفن الغريزي الذي يتجنّب به الرتابة في قصيدة كقصيدة (تشيلد هارولد) ، وعلى نحو أكثر كفاءة في (بيبو) أو (دُون جوان) ، وذلك بالانعطاف البارع من موضوع الى آخر ، وهو يتمتع بالمزية الأساسية ، وهي أنه لايكون فاتر الحسّ أبداً . ولكننا حينما سلّمنا بوجود مزايا منسيّة فاننا مازلنا نتبين زيفاً في معظم تلك الفقرات التي كانت فيما سبق هي الأكثر إثارة للإعجاب . فعمَّ نشأ هذا الزيف ؟

ومهما يكن من أكر فذلك هو «الخطأ» في شعر بايرون ، ولو سميناه بلاغة لكنا مخطئين ، فقد جمعت أشياء كثيرة تحت ذلك الاسم ، واذا ذهبنا الى الاعتقاد بأننا قدّرنا شعر بايرون بتسميته «بليغاً» فسيكون لزاماً علينا أن نتجنب استعمال تلك الصفة بصدد ملتون ودرايدن اللذين نبدو أننا نقول شيئاً له معنى حين نتحدث عن «بلاغتهما» ، وإنما يكون تقصيرهما ، حين يقصّران ، من نوع أعلى من نجاح بايرون حين ينجح ، فلكل تعبيره الفردي الممعن في فرديته وحسّه اللغوي ، وعلى أحسن أحوالهما فإن لهما اهتماماً بالكلمة ، وفي وسعك أن تتّبينها في البيت المفرد ، وتستطيع أن تقول : ههنا طريقة متميزة في استعمال اللغة . ولكن مثل هذه الفردية لاوجود لها في بيت بايرون . واذا تطلعت الى الأبيات المفردة القلائل ، من فقرة واترلو في (تشيلد هارولد) التي يمكن أن تكون ملائمة «للشواهد المألوفة» ، فلن تستطيع أن تقول إن أيّاً منها شعر عظيم :

ومضى القوم جميعاً ، فرحين كجرس الزفاف
في رقصهم ! ألا فلتكن البهجةُ غير محدودة ...

وفي وسع المرء أن يقول عن بايرون ، كما لايقول عن أي شاعر انكليزي آخر في مثل علو شأنه ، انه لم يضف شيئاً الى اللغة ، وانه لم يكتشف شيئاً في الأصوات ، ولم يطوّر شيئاً في معنى الكلمات المفردة ، ولاأستطيع أن أتصوّر أي شاعر آخر في مثل تميّزه كان من الممكن بهذه السهولة أن يكون أجنبياً متضلعاً يكتب الانكليزية . فالانسان العادي يتحدث بالانكليزية ، غير أن قليلاً من الناس فحسب يستطيعون أن يكتبوا بها ، في كل جيل . وعلى هذا التعاون العفوي بين الكثرة الكبيرة من الناس الذين يتحدثون بلغة حية ، و القلة القليلة من الناس الذين يكتبون بها ، يتوقف استمرار اللغة والحفاظ عليها . وكما أن الصانع الماهر هو الذي يستطيع أن يتحدث بالانكليزية على نحو جميل حين يكون الحديث عن عمله أو في حانة عامة ، يمكنه أن ينشيء رسالة مكتوبة بصورة مجهدة بلغة ميتة ، تحمل بعض المضاهاة لرئيس جريدة ، منمّقة بكلمات مثل (الدُردور

الهائل ـــ Mael Strom) و (عاصمة الجحيم ـــ Pamdem onium) ، فكذلك يكتب بايرون بلغة ميتة أو آخذة في الموت .

وهذا القصور في الادراك الحسي عند بايرون حيال الكلمة الانكليزية ـــ وهو ما يحمله على استعمال كلمات كثيرة جداً قبل أن نحيط به علماً ـــ يشير الى حساسية ناقصة تجاه الأغراض العملية ، وأنا أقول «تجاه الأغراض العملية» ، لأني معنّي بإرهاف الحس في شعره ، لابحياته الخاصة ، ذلك لأن الكاتب لم يكن يملك اللغة التي يعبّر بها عن المشاعر فقد لاتكون هذه المشاعر موجودة أيضاً . بل إننا لانحتاج الى مقارنة وصفه لواترلو بوصف ستندال لنُحِسَّ بغياب التفاصيل الدقيقة . غير أن مما تجدر الاشارة اليه أن ارهاف الحس النثري عند ستندال يتمتع ، بحكم كونه حساسية ، ببعض قيم الشعر التي يفتقر إليها بايرون كل الافتقار . لقد كان بايرون يصنع باللغة كثيراً جداً مما يصنعه كبار كتاب صحفنا يوماً بعد يوم . وأعتقد أن هذه النقيصة ليست أهمّ كثيراً من الابتذال في تفلسفه التقطع . لقد نطق كل شاعر بألوان من الابتذال ، وقال كل شاعر أشياء قيلت من قبل . فليس ضعف أفكاره هو الذي يجعل أبياته تبدو مبتذلة وفكرته ضحلة ، وإنما هو تحكّم تلميذ المدرسة في اللغة :

«ولكن لو آن هيجو أيضاً كان في وسط كل هذا الشعب . لقد ظلت كلمات بيجوي تتردد في خاطري بينما كنت أفكر في بايرون :

«لا إلى من يغّنون في الذاكرة ، بل إلى من يصدحون ، ويرسلون في الذاكرة دوّياً يبعث الرجفة والزلزلة كالنفير ، صادحين كالنفير ، مُجَلْجِلين كالطلقة ، كطنبور خالد ، وإلى الذين يضربون في الذاكرات الفرنسية وقتاً طويلاً بعد أن تكون الطبول النظامية قد كفّت عن القرع في طليعة الكتائب» ولكن بايرون لم يكن « في هذا الشعب » ، لا في شعب لندن ، ولا في شعب انكلترا ، بل في شعب أمّه . أما المقطع الشعري الأكثر إثارة في (واترلو) ، فهو هذا :

ويرفع «حشد الكاميرون» في ضراوة وشموخ !

مذكرة الحرب من لوشيل ، التي سمعت بها روابي ألبين
وسمع ، كذلك ، أعداؤها السكسونيّون : ـ

كيف تثير ألحان (البيروك) العسكرية الهزّة في منتصف الليل وحشيّة تصك الآذان ! ولكن بالنّفَس الذي يملأ قنائهم الجبلية ، يتشبّع الجبليون بالجرأة الوحشية الفطريةالتي ترشح من الذاكرة المثيرة لألف سنة ، ويدوّي صيت دونالد في أذن كل رجل من رجال العشيرة !

لقد عملت كل الأشياء معاً لتجعل من (دون جوان) أعظم قصائد بايرون . وكان المقطع الشعري الذي استعاره من الايطالية مناسباً بصورة تثير الإعجاب * ، للارتفاع بمزاياها ، وإخفاء عيوبها ، مثلما كان هو ، على الجواد أو في متمتماً براحته ، أكثر مما هو يتمتع بها وهو راجل . وكانت أذنه تنطوي على نقص ، ولم تكن قادرة إلّا تجاه الآثار الفجّة .

وفي هذا المقطع الشعري المنطوي على اللامبالاة ، ذي النهايات اللطيفة كالعادة ، والثلاثية في بعض الأحيان ، يبدو أنه يذكرنا دائماً بأنه لايحاول بالفعل محاولة شاقة جداً ، ومع ذلك فهو يخرج بشيء في مثل جودة شعراء الرصانة الذين يتناولون صياغتهم الشعرية تناولاً أكثر جديّة ، أو أفضل منها . ويعد بايرون في أفضل حالاته حين لايحاول محاولة مفرطة في المشقة ، أن يكون شعرياً ، وحين يحاول أن يكون شعرياً في أبيات قلائل يخرج بأشياء كالمقطع الشعري الذي أوردتُه منذ حين ومطلعه :

الحياة تحوم بين عالمين ، كالنجم

ولكنه يخرج بمستوى من التأثير مفاجيء ، عند الدرجة الأدنى من الحدّة وتبلغ عبقريته في الاستطراد ، والخروج بعيداً عن موضوعه ، (ليتحدث عن نفسه في العادة) ، والعودة اليه فجأة ، ذروة طاقتها في (دون جوان) . فالدعاية والتهكم المتواصلان ، اللذان يفيد مقطعه الشعري ونمطه الإيطالي في الاحتفاظ بهما في ذهنه بصورة مستمرة ، يؤديان عملاً مضاداً للحموضة يستحق

الإعجاب ، ضد الهذر الطنّان الذي يفضي الى قلب معدة القارىء في أقاصيص (الرومانس) الأقدم عهداً . وتساعد سخريته الاجتماعية على أن يلزم الغرض كما أنها تنطوي على اخلاص هو قابل للتصديق على الأقل ، وان لم يكن عميقاً . على أن صورة نفسه تقترب من الصدق اقتراباً أكثر من أي اقتراب يظهر في عمله الأسبق . وهذا يستحق البحث بشيء من التفصيل .

وينقل شارلدي بو في كتابه الرائع « بايرون والحاجة إلى القدر المحتوم »[١] فقرة طويلة في التصوير الذاتي من (لارا) . ويستحق دي بو الثقة الكاملة لإدراكه أهميتها ، ويستحق بايرون كل الثقة التي يوليه إياها دي بو لأنه كتبها . وهذه الفقرة تسحرني أيضاً من حيث هي مأثرة من مآثر تحليل الذات ، ولكنه تحليل ذاتٍ يعد تلفيقاً مقصوداً الى حد بعيد ــ وهو تلفيق لم يكتمل إلا بالكتابة الفعلية للأبيات . أما السبب في أن بايرون فهم هذه الذات فهماً حسناً الى هذا الحد فهو أنها من ابتداعه الخاص الى حد بعيد ، وان الذات التي ابتدعها هي وحدها التي يفهمها الفهم الكامل . واذا كنت على صواب فإن المرء لايستطيع أن يحول بين نفسه وبين الشعور بالرثاء والفزع لمشهد رجل كرّس مثل هذه الطاقة والمثابرة الهائلتين لمثل هذا الغرض غير المجدي والتافه . وعلى الرغم من أنه لابد لنا في الوقت ذاته أن نشعر بالتعاطف والتواضع حين نفكر في أنها نقيصة يدمن عليها معظمنا بطريقة متقطعة وعلى نحو أقل مواظبة ، وأعني أن بايرون اصطنع رسالة مما يعّد عند معظمنا ضعفاً شاذاً ، وهو يستحق نوعاً من الاعجاب البائس لدرجة نجاحه . غير أننا نخرج ، في (دون جوان) ، بشيء أقرب كثيراً الى الكشف الحقيقي عن الذات . ذلك لأن جوان ليس بالشخصية البطولية ، على الرغم من السجايا اللامعة التي يضفيها عليه بايرون ــ لكي يكون من الممكن أن يتماسك ضمن الأرستقراطية الانكليزية . وليس هناك شيء مجانب للعقل في حضور ذهنه ، وشجاعته خلال تحطم السفينة ، أو في بسالته في الحروب التركية : فهو

---

(١) Fatalté

يكشف عن نوع من الشجاعة الجسدية ، والقدرة على البطولة التي نحن على استعداد تام لأن نعزوها الى بايرون نفسه . أما التقديرات المتصلة بعلاقاته بالنساء فلا يتم فيها إظهاره بالمظهر البطولي ، أو حتى بمظهر التكريم ، وهذه أمور تحدث فينا انطباعاً مؤداه أن لها جزءاً أساسياً من الحقيقة بمقدار ماتتسم بالتظاهر..

ومن الملاحظ — وهذا مايعزز ، فيما أعتقد النظرة التي ينظرها الى بايرون السيد بيتر كينيل — أن جوان يتخذ في أقاصيص الحب هذه الدور السلبيّ دائماً ، وحتى هايدي تظهر أقرب الى المُغوية منها الى المُغواة.، على الرغم من براءة ابنة الطبيعة هذه وجهلها . وهذه الأقصوصة هي الأطول والأكثر اتقاناً وعناية بين كل الفقرات الغرامية ، وأحسب أنها تستحق تقديراً عالياً تماماً ، ومن الحق أنه لايبلغ من سرعة التصديق لدينا ، بعد المبادأة السالفة لدوناجوليا مع جوان ، أن نعتقد بالبراءة المنسوبة اليه مع هايدي . ولكن هذا لاينبغي أن يؤدي بنا إلى رفض الوصف على أنه زائف ، إذ إن براءة جوان مجرد بديل لسلبية بايرون ، وإذا استعدنا الأخيرة استطعنا أن نتبيّن في الوصف شيئاً من الفهم الموثّق للقلب البشري ، وأن نتقبّل أبياتاً كهذه الأبيات .

فوأسفاه ! لقد كانا في ريعان الشباب ، وروعة الجمال .
وحيدين ، عاشقين ، عاجزين جداً ، وكانت الساعة
هي تلك التي يكون القلب فيها مترعاً دائماً
وحين لايكون لديه مزيد من القدرة على نفسه
يَحفِز إلى أعمال لايذهب بها الأبد ...

ونحن نحس أن عاشق دوناجوليا وهايدي هو الرجل ذاته ، الذي يفترض فيه أن يكون من بعدُ ، الأثير لدى كاترين الكبرى — والذي يشتبه المرء في أنه مهّد التقديمه بشهوره الثمانية مع كونتيسة أوكسفورد . وإذا لم تبق البراءة فإنما يبقى هناك السلبية الغريبة التي لها شبه غريب بالبراءة . وهناك فرق ملحوظ بين القسم الأول والثاني من القصيدة ، بين مغامرات جوان الخارجية ، وبين مغامراته في انكلترا ،

ففي القسم الأول تعد السخرية عارضة ، والحدث من أحداث قصص المتشردين[1] ، ومن أفضل الأنواع . وابتكار بايرون لايخيب أبداً . فالسفينة الغارقة ، وهي اقصوصة أشهر من أن تنقل ، تعد شيئاً جديداً وناجحاً كل النجاح ، حتى ولو كان فيها شيء من المبالغة بوساطة فعل الوحشية الذي تبلغ ذروتها فيه . وتتم المغامرة الوحشية الأخيرة بعد وصول جوان إلى انكلترا مباشرة ، حين يمسك به قطاع الطريق في الطريق الى لندن . وهنا يوجد ، مرة أخرى فيما أعتقد ، في نعي قاطع الطريق الميت ، شيء جديد في الشعر الانكليزي :

لقد قضى على رجل عظيم من هذا العالم
قام ، في عصره ، بنشاط صاخب عظيم
فمن كان في وسعه أن يقود الطليعة في العراك ، مثل توم ؟
وأن يفرط في سكره بالمشاهد ، وأن يشق طريقه في المسرح ؟
ومن كان يكتسح السهل ؟ ومن كان (على الرغم من لعنة شارع «باو»
يحطم الأنوف هكذا ، على ابريق الطيب العالي ؟

ومن كان ، في دُعابةٍ له ، مع سال ذي العينين السوداوين بالغ الامتياز ، بالغ الظرف ، غريب الأطوار جداً ، واسع الاطلاع ؟

وهذا من الدرجة الأولى ، فهو لايشبه (جرابْ) أدنى شبه ، ولكنه يذكرنا بـ (بورنز) الى حد ما .

والأناشيد الأربعة الأخيرة هي الأكثر جوهرية في القصيدة ، اذا لم أكن على خطأ عظيم . فالتهكم على البشرية عامّةً إما أن يقتضي موهبة أكثر عبقرية من موهبة بايرون ، أي مثل موهبة رابليه أو امرىء آخر ذي معاناة أكثر عمقاً ، مثل

---

(١) Picaresque نسبة الى نوع من القصة اسباني الأصل يصور حياة المتشردين
«المترجم»

سويفت . ولكن بايرون ، في القسم الأخير من (دون جوان) معنيّ ، و بمشهد انكليزي لم يكن قد بقي فيه شيء رومانسي بالقياس اليه ، وإنما هو معنيّ بمجال محدد سبق أن ألمّ به على نحو جيد . وكان ثمة كراهية حادة ترهف طاقاته في الملاحظة ، وقد يظل فهمه سطحياً ، ولكنه دقيق ، ومن الجائز تماماً أن يتصدى لشيء ماكان ليقدر على الوصول به الى خاتمة ناجحة . وربما مسّت الحاجة ، من أجل إكمال قصة تلك الحفلة المنزلية الهائلة ، الى بعض الروح المعنوية العالية ، والى بعض القدرة على الضحك ، وهي القدرة التي لم توهب لبايرون ، وربما رأى أن من المستحيل أن يتعامل مع تلك الشخصية البارزة (أورورا رابي) ، وهي أكثر الشخصيات التي ابتدعها خطورة ، ضمن إطاره التهكّمي . ولما كان قد ابتكر شخصية مفرطة في الجديّة ، مفرطة في الواقعية على نحو ما ، بالقياس الى العالم الذي كان يعرفه ، فربما كان مضطراً الى النزول بها الى حجم شخصية من شخصيات بطولته الرومانسية العادية . ولكن اللورد هنري ، والليدي آدلين أدموندفيل شخصيتان موافقتان ، على الضبط ، لمستوى مقدرة بايرون على الفهم . كما أن لهما واقعاً ربما لم يظفر كاتبهما بالثقة التي يستحقها بصدده .

أما مايضع الأناشيد الأخيرة في (دون جوان) على رأس أعمال بايرون فهو ، فيما أعتقد ، أن مادة الموضوع منحته أخيراً موضوعاً ملائماً لانفعال أصيل ، والانفعال كراهية النفاق ، ولئن كان معززاً بمزيد من المشاعر الشخصية والثانوية ، وهي مشاعر انسان عرف وهو غلام ذل المساكن البائسة مع والدة غريبة الأطوار ، كانت تفتقر إلى رشاقة الحركة والجاذبية ، وكانت عاجزة عن الرقص مع ماري تشاوورث وظلت غريبة منعزلة وسط المجتمع الذي كان يعرفه جيداً — فإن هذا المزيج المتصل بأصل موقفه تجاه المجتمع الانكليزي لايعطيه إلّا حدة أكبر . وكان نفاق العالم الذي يهجوه على طرف النقيض الأقصى من نفاقه ، وذلك أن مصطلح «المنافق»[1] لايعّد في الواقع المصطلح المناسب لبايرون ، إلّا بالمعنى

---

(١) Hyppocite

الأصلي للكلمة .. فقد كان ممثلاً كرس مشكلة هائلة من أجل أن تتحول الى دور تبنّاه ، وكانت سطحيته شيئاً ابتدعه لنفسه ، ومن العسير ، لدى النظر في شعر بايرون ، ألّا ينساق المرء الى تحليل للرجل : ولكن هناك قدراً من الانتباه كُرِّس من قبل للرجل أكثر مما كرّس للشعر ، وأنا أوثر ، ضمن حدود مقال كهذا ، أن أدع الأخير في المقدمة والنقطة عندي أن تهكّم بايرون على المجتمع الانكليزي ، في القسم الأخير من (دون جوان) ، هو شيء لاأستطيع أن أجد موازياً له في الأدب الانكليزي . وقد أصاب حين جعل بطل حفلته المنزلية اسبانياً . ذلك لأن مايفهمه بايرون ، وما يمقته ، في المجتمع الانكليزي يماثل مماثلة فائقة ماكان الأجنبي المثقف خليقاً أن يفهمه ويمقته ، حين يكون في الموقع ذاته .

ولا يستطيع المرء أن يترك « دون جوان » دون أن يُلفت الانتباه إلى قسم آخر فيه ، يؤكد الفرق بين هذه القصيدة ، وبين أي هجاء ساخر آخر في الانكليزية : ألاّ وهو الأشعار التقديمّية . فالإهداء إلى ساوذي يبدو لي في إحدىٰ المقطوعات الأكثر إثارة للبهجة عن طريق التعسّف في اللغة :

بوب ساوذي! إنك شاعر ـــ بل الشاعر المتوج
وأنت الممثل للعرق كله
على الرغم من أن من الحق أنك ظهرت أخيراً محافظاً
وغدت قضيتك آخر الأمر قضية عامة
والآن بِمَ أنت مشغول أيها المارق البطولي ؟...

وهو يلتزم هذا ، بغير توانٍ ، الى نهاية سبعة عشر مقطعاً شعرياً . وليس هذا بهجاء درايدن ، وهو أحرى ألّا يكون هجاء بوب ، وربما كان أقرب الى مماثلة هول أو مارستون ، ولكنهما أخرقان بالقياس اليه . وليس هذا في الواقع هجاء انكليزياً على الاطلاق ، بل هو في الحقيقة عمل أهوج ، وهو أقرب في الحسّ

والمرمى الى هجاء دنبار(١) .

أيها المتسكّع الأفّاق ، يامن هو خسيس في حِقويه وصلبه
تباً لك ! إنك لتبدو سبّة السماء ، حين تبدو متأنق المظهر أشدما تكون
الأناقة ، وتبدو ، في الوقت نفسه ، مشعّثاً .
إن الذي أحرق لورانس كان له مثل حِقويْك .
كما أن الذي نصب الحبائل ليختل القديس يوحنا
والذي لعن القديس (اوغسطين) بغمرة من عينيه
كلاهما كان له مثل وجهك الخبيث ، كذلك الذي سلخ جلد بارثولوميو
ولطالما فغرت المشنقة فاها متعطشة الى ابتلاع أنفك القبيح الذي يشبه أنف الخنزير !
تماماً كما تفغر فاك متحرّقاً الى ابتلاع المعلاق الاسكتلاندي أيها الطير الجارح الجائع !

وقد تبدو هذه المقارنة عند بعضهم مثار جدال . أما أنا فقد عادت عليَّ بمعتة أشدّ ، وأعتقد أنها عادت عليَّ بتقدير أكثر إنصافاً لبايرون ما كان لدي من قبل . ولست أزعم أن بايرون هو «فيللون» (كلا ، ولايساوي دنبار أو بورنز ، الشاعر الفرنسيَّ ، لأسباب أخرى) ، ولكنني انتهيت الى أنْ أرى فيه ، الى جانب خصبه ، مزايا معينة ليست قليلة الشيوع جداً في الشعر الانكليزي ، وكذلك غياب بعض العيوب الكثيرة الشيوع . أما عيوبه الخاصة فيبدو أن لها حسنتين تحاكيانها محاكاة قريبة ، وله مع شعوذته صراحة غير عادية أيضاً ، وهو ، بالوضع الذي يتخذه شاعر جامح في بلد رصين ، وفيه ، مع دجله ومخادعته لنفسه ، صدق

(١) شاعر اسكتلندي مشهور ، توفي عام ١٤٦٠ ، وهذه الأبيات هجائية باللهجة الاسكتلندية من العصر الوسيط ، أما الترجمة العربية لها فهي مكرُمة تفضّل باسدائها الأخ الكريم الدكتور يحيى أبو ريشة من جامعة حلب .

متهور متهتّك ، وهو نبيل فظّ ، وسكيّر مبجّل ، في الوقت ذاته . وهو الى جانب نزعته الشيطانية الزائفة ، وغرور تظاهره بسوء السمعة ، خرافيّ وسيئ السمعة حقاً . وإنما أتحدث عن المزايا والنقائص البادية للعيان في عمله ، والهامه في تقدير عمله : لاعن الحياة الخاصة التي لاتعنيني .

جوتّه الحكيم[1]

كان ينتصب على رفّ المدفأة الجداريّة في غرفة مكتبي ، نحو خمسة عشر عاماً وأكثر ، بين صور أصدقاء الأدب ، صورة طبق الأصل لجوته في سن الشيخوخة ، وكانت الصورة مفعمة بالحياة ـــ فالمرء لايحس برسام موهوب فحسب ، بل بفنان ألهمه موضوعه[2] . وكان جوته يقف ويداه معقودتان وراء ظهره ، وكتفاه محنيتان ، وهو في وضع الانحناء . ولكن على الرغم من أن الجسم ربما أوهنته ضروب من العجز فمن الواضح أنه مازال يتحكم فيه عقل ذو عنفوان . أما العينان فواسعتان مشرقتان ، وأما التعبير فعابث لعوب ، رقيق ، وشيطاني معاً . فنحن في حضرة رجل يجمع حيوية الشباب الى حكمة الشيخوخة . وكان ثمة لحظة ، قبل بعض السنين ، نقلت فيها الصورة نقلاً عنيفاً ، هي ورفيقاتها ، ولكن هذه الصورة ظلت ، وهي الصافية اللماحة النقّادة ، كما كان المرء خليقاً أن ينتظر من جوتّه ، حيّةً ، وتجاهلت عوارض ذلك الزمان المضطرب .

---

(١) كلمة القيت في جامعة هامبورغ بمناسبة تقليده جائزة جوته الهانزيّة لعام ١٩٥٤ ، في أيار ١٩٥٥ .

(٢) روي لي أنه الفنان كان ماكلايز ، وكان وقتئذ شاباً في زيارة لفايمار .

وهذا هو جوته أيام الأحاديث مع ايكرمان ، فهو جوته الحكيم ، وكما أن مايجب أن أقوله هنا يمكن أن يسمى ، على وجه التقريب : «مقالة في تمجيد الحكمة» ، فإن هذه الصورة كانت خليقة أن تشكل واجهة لتصيّ . وإذا استعمل المرء كلمة «الحكيم» هذه بكل العناية والوسوسة التي تستحقها أصاب في ذهنه واحدة من أندر منجزات الذكاء البشري .فليس الإلهام الشعري بالمفرط في الشيوع ، غير أن الحكيم الحقّ أندر من الشاعر الحق ، وحين توجد الموهبتان ، موهبة الحكمة ، وموهبة الكلام الشعري ، في الرجل ذاته ، فقد ظفرت بالشاعر الكبير . وان شعراء هذا النوع لهم الذين ينتمون ، لا إلى شعبهم فحسب ، بل إلى العالم ، وان شعراء هذا النوع هم وحدهم الذين يستطيع المرء أن يتصوّرهم ، لامحدودين في المقام الأول بلغتهم وأمتهم ، بل أوربيين عظاماً .

ولقد تساءلت أوّل الأمر ، ترى هل بقي أي شيء يقال عن جوته لم يسبق قوله على نحو أفضل ؟ وعلى كل حال فعندما بلغت النقطة التي كان عليّ عندها أن أختار موضوعاً ، وأحدد طريقة المعالجة ، وجدت نفسي مشتّت الفكر لكثرة الإمكانات ـــ ولما في جوته من جوانب لاتحصى ، ومن ضروب لاتحصى من السياق الذي يمكن أن ننظر في جوته ضمنه . وفي النهاية تمكنت من تخفيض الموضوعات الممكنة الى نوعين . غير أني اكتشفت ، بعد مزيد من التأمّل ، أن كليهما كانا مترابطين في ذهني بحيث يشكلان مشكلة واحدة يجب عليّ أن أعالجها من حيث هي كلّ . وكانت المشكلة الأولى : ماهي الخصائص المشتركة لذلك العدد المنتقى من الكتاب الذين يعد جوته واحداً منهم ، والذين هم أوربيون عظماء ؟ وكانت الثانية : ماهي العملية التي يغدو بها المرء متوافقاً مع أولئك الكتاب العظماء الذين كان المرء في صباه لايبالي بهم ، أو كان يكرههم . ولم تكن المسألة لماذا حدث ذلك ، بل لم كان ينبغي أن يحدث ، ولا العملية وحدها ، بل الضرورة الأخلاقية للعملية . وفي غضون هذا المقال سأكون ملتفتاً إلى هاتين المشكلتين على التناوب. وآمل أن ينتهي القارئ إلى إقرار أن العنوان الفرعي الذي كنت أحمله في ذهني ، وهو « مقالة في تمجيد الحكمة » لا يفتقر إلى ما يبرره

تماماً .

ففي تطور الذوق والحكم النقدي في الأدب ــ وهو جزء أو جانب من العملية الشاملة الخاصة بالنضج ــ هناك ، بحسب خبرتي ، ثلاث مراحل هامة . ففي المراهقة كانت الحماسة تجرفني الى كاتب في إثر آخر ، الى أي كاتب يتجاوب مع الحاجات الغريزية في مرحلة تطوري . وفي تلك المرحلة الحماسية قلّما تكون الملكة النقدية متيقظة ، اذ ليس هناك مقارنة بين كاتب وآخر ، ولاوعي كامل حول أساس العلاقة بين نفس المرء والكاتب الذي تستحوذ آثاره عليه . وليست المسألة أنه ليس هناك إلّا وعي ضئيل تجاه المنزلة ، فليس هناك فهم صحيح للعظمة ، اذ ان هذا مستوى لاسبيل إلى بلوغه عند العقل غير الناضج . ففي تلك المرحلة ليس هناك إلّا الكتاب الذين يجرفون المرء جرفاً ، وأولئك الذين يتلقّاهم المرء بالبرود . وحين تتسع مطالعة المرء ، ويتعرّف على أنواع شتى ، آخذة في الازدياد ، من أفضل الكتاب في الشعر والنثر ، مكتسباً في الوقت ذاته خبرة أعظم بالعالم وطاقات التفكير الأقوى ، يغدو ذوقه أكثر شمولاً ، وتغدو عواطفه أكثر رزانة ، ويغدو فهمه أكثر عمقاً . وفي هذه المرحلة نبدأ بتطوير المقدرة النقدية ، وهي تلك الملكة الخاصة بالنقد الذاتي التي لن يزيد الشاعر من بدونها على أن يكرر نفسه الى آخر حياته .ومع ذلك فعلى الرغم من أنه من الممكن في هذه المرحلة أن نستمتع بأنواع لاحد لها من العبقرية الفنية والفلسفية ، وأن نفهمها ونقدرها ، فسيظل هناك حالات شائكة ، لكتاب أولي منزلة عالية نستمر في رؤيتهم منفّرين. وهكذا فالمرحلة الثالثة من تطورنا ـــ أي نضجنا بمقدار ما يمكن أن تتمثل تلك العملية بتاريخ مطالعتنا ودراستنا ـــ هي تلك التي نبدأ عندها بالبحث عن أسباب إخفاقنا في الاستمتاع بما وجده ممتعاً رجال ، بل ربما أجيال كثيرة من البشر ، الذين هم مؤهّلون للتقدير مثلنا أو أفضل منا . وحين يحاول المرء أن يفهم لماذا أخفق في تقدير كاتب معين تقديراً صحيحاً ، فإنما يكون باحثاً عن الضوء ، لابصدد ذلك الكاتب فحسب ، بل بصدد نفسه . وعلى هذا فمن الممكن أن تكون دراسة الكتاب الذين يقصّر المرء من الاستمتاع

بآثارهم ، تمريناً قيّماً جداً ، على الرغم من أنه تمرين يفرض الحسّ العام حدوداً عليه : ذلك لأنه ليس هناك امرؤ لديه الوقت لدراسة آثار كل الكتاب العظام الذين لا يجد المتعة في آثارهم . وليست عملية البحث هذه جهداً في سبيل الاستمتاع بما عجز المرء عن الاستمتاع به ، وإنما هي جهد من أجل فهم ذلك الأثر ، وفهم المرء لنفسه في علاقتها به . وسوف يأتي الاستمتاع ، أن جاء بالفعل ، مجرد نتيجة للفهم .

وهناك أسباب واضحة ، في حالتي الخاصة ، للصعوبة مع جوته . فبالقياس إلى امرئ مثلي ، يجمع بين مذهب كاثوليكي في الفكر ، وتراث كالفيني ، ومزاج طُهْراني[1] — يطرح جوته ، بالفعل ، بعض العقبات يقتضي دراسة للذات ، هي أكثر بُعداً من دراسة الكاتب . وعلى حين أنها لا تزيل هذه العقبات فإنها تستطيع أن تجعلها أقل أهمية . فالفروق التي لا تدرس لا تخرج قطّ من ظلام الحكم المُسبق ، وكلما فهمنا عجزنا عن تقدير كاتب ازدَدْنا قُرباً من تقديره — إذ أن ثمة صلة وثيقة بين الفهم والتعاطف . وأنا أخشى أن جوته كان يُثير أعصابي ، دون أن يسبق لي إنكار عبقريته ، ودون أن أظلّ غير متأثر بذلك الجزء من شعره الذي يعدّ الأكثر سهولة في التمثّل بالقياس إلى الأجنبيّ . وانتهيت في الوقت المناسب إلى أن أفهم أن خلافي مع جوته كان — بصرف النظر عن بعض السمات الشخصية التي تبدو لي الآن ذات أهمية متضائلة خلافاً مع عصره في المقام الأول . ذلك لأنني وجدت نفسي ، عبر السنين ، غريباً عن الشعراء الانكليز الرئيسيين في القرن التاسع عشر ، بحركته الرومانسية وعصره الفكتوري معاً . وما زلت أستمتع بقصائد معينة ، ولكنني فقدت شيئاً فشيئاً صلتي بكتّابها ، باستثناء كولريدج — وذلك من حيث كونه فيلسوفاً ولاهوتياً ، ومفكراً اجتماعياً ، أكثر منه شاعراً — أما تينيسون وبراوننغ وأرنولد

---

(١) Puritan

وميرميث ، فقد انتهت فلسفتهم في الحياة إلى أن تبدو لي مهلهلة ، كما بدت قواعدهم الدينية مقلقلة . ولكني بلوت الحياة من خلال ذلك الشعر في صباي : وذلك ما تبقّى لي . وظللت حيناً من الزمان أتأثر كثيراً بهؤلاء الشعراء : وشعرت ، وما زلت أشعر ، أنني قد تعلمت منهم ماكنت قادراً على تعلمه ، وماكانوا قادرين على تعليمي إياه . فأما مع جوته فتلك مسألة مختلفة . ففيما يتصل بالشعراء الانكليز الذين ألمحت اليهم منذ حين أستطيع أن أتصورهم شعراء أعظم لوأنهم كانوا يعتنقون وجهة نظر مختلفة في الحياة . أما مع جوته ، من الناحية الأخرى ، فيبدو لي أن الصواب والضروري أنه كان يعتقد ماكان يفعل ويفعل كما كان يعتقد فعلاً . وإنما يكون التغلّب على الكراهية ، حين تكون كراهية لأية شخصية على هذا الجانب من العظمة كشخصية جوته ، تحرّراً هاماً من حدود عقل المرء الخاص .

وقد يبدو من العبث الأناني عندي أن أنفق هذا القدر الكبير من الوقت في التحوّلات في موقفي الخاص تجاه جوته ، وإنما أفعل ذلك لسببين . أولاً : لأن المصادر القليلة المبعثرة عن جوته في مقالاتي النقدية الأسبق يغلب عليها تشويه السمعة والضغينة ، فإذا كان يفترض فيّ أن أبرّر موقفي الحالي ، وأتفادى كل شبهة بعدم الصدق ، فلا بد لي من إيلاء بعض التقدير لتطوّر فكري الخاص . وثانياً : لأنني أعتقد أن الوضع يمكن تعميمه على نحو يكون به ذا قيمة . لقد قلت ان التثقيف الذاتي للمرء يبدأ في المراهقة ، على قدر مايعّد تطوري الخاص انموذجياً ، وذلك بأن يتعرّض للافتتان ، وللغزو ، وللانجراف من قبل كاتب إثر آخر (وأنا أفكّر الآن ، بالطبع ، في ثقافة المرء في الشعر) ومن ثم يكتسب المرء معرفة ومتعة من أنواع شتّى من الآثار ، ويتأثر المرء بعقول شخصيات مختلفة تزداد عدداً ، ويغدو المرء أكثر تمالكاً لنفسه ، ويتطوّر الحكم النقدي ، ويزدادالمرء شعوراً بما يفعله ، وبما يحدث في اكتشافات المرء لمآثر الفكر والخيال . ثم طرأ عليَّ بعد منتصف العمر تغييران آخران . فقد تقلّصت ميولي الأدبية من ناحية أولى ، فأنا أرغب في العودة ، على نحو مطرد في الزيادة ، وفي الغالب ، إلى آثار شعراء أقلّ فأقّل . ومن الممكن ، من الناحية الأخرى ، أن يوجد كتاب قلائل لم أعرفهم قط

حق المعرفة ، بمعنى الصلة الحميمة والارتياح ، ولابد لي أن أسوّي حسابي معهم قبل أن أموت .

وبدأت ، قبل بعض السنين ، أرى أنه لابد لي ، آخر الأمر ، آن أجتهد في ترويض نفسي على جوته : لالكي أنصفه من ظلم أصابه ، في المقام الأول ، لأن من شأن المرء أن يقترف كثيراً من أمثال هذه المظالم الأدبية بغير وخز ضمير ، بل لأنني لو لم أفعل لأهدَرْت بعض الفرص السانحة لتطوير الذات ، وقد يكون اهدارها جديراً باللوم . على أن المحافظة على هذا الشعور وحده تسليمٌ هام ، وهو بلا ريب التسليم بأن جوته أحد الأوروبيين العظام . وسيرى القارىء الآن ، كما آمل ، كيف أن الموضوعين ـــ وهما مشكلة الترويض ، وتعريف الأوروبي العظيم ـــ يبلغ من تشابكهما في ذهني أنني لا أستطيع النظر في واحد دون التطرّق إلى آخر ويبدو لي أن أكثر الطرق أماناً في معالجة هذا التعريف هي أن أتناول عدداً قليلاً من الرجال المشهود لهم بالحق في هذا اللقب على الصعيد العالمي ، وأن ننظر فيما يجمع بينهم . وعلى كل حال فسأضع أول الأمر ، الحدود التي سيتم اختياري ضمنها . ففي المقام الأول سوف أقتصر على الشعراء لأن الشعر هو المجال الذي أَعَدُّ فيه مؤهّلاً أفضل تأهيل لتقدير العظمة ، وفي المقام الثاني سأستبعد الشعراء اللاتين والاغريقيين . أما سبب الإقدام على ذلك عندي فقد تمت الإشارة اليه بالعنوان الذي أعطاه تيودور هيكر لمقالته في «فرجيل ، أبو الغرب» . فالشعراء العظام في اليونان وروما ، وكذلك أنبياء اسرائيل هم أجداد أوروبا أكثر مما هم أوربيون بالمعنى الخاص بالعصور الوسطى ، وبالمعنى الحديث . وان خلفيتنا المشتركة ، المتمثلة في آداب اليونان وروما ، هي السبب في أننا نستطيع أن نتحدث عن «الأدب الأوروبي» على الاطلاق . وفي وسعي أن أشير بصورة عابرة ، إلى أن بقاء الأدب الأوروبي على قيد الحياة يعتمد على تبجيلنا المستمر لأجدادنا . وعلى هذا فقد استُبعدوا من بحثي الراهن . وهناك أيضاً شعراء محدثون كان تأثيرهمبالغ الأهمية في بلدان ولغات لاتعود اليهم ، وليسوا بالملائمين لغرضي . فنحن نجد في بايرون الشاعر الذي كان شاعر عصر ، وكان بالنسبة لذلك العصر ، شاعر أوروبا

كلها . وقد أخرجت أمريكا في (أوجاريو) ، شاعر يمكن أن يعدّ أوروبياً ، وإنما يتم ذلك ، الى حد كبير ، من خلال تأثيره على ثلاثة شعراء فرنسيين في ثلاثة أجيال متعاقبة . غير أن الموضع الدقيق لهذين الرجلين ، ومنزلتهما ، مازالا موضع جدال ، وربما سيكونان كذلك على الدوام . وأنا أودّ الاقتصار على الرجال الذين لاتكون مؤهلاتهم مختلفاً فيها .

فما هي مقاييسنا ، أولاً ؟ انهما اثنان ، بلا ريب ، وهما الثبات والعالمية ، اذ يترتب على الشاعر الأوروبي ألّا يكون الشاعر الذي يتبوّأ موقعاً معيناً من التاريخ فحسب ! بل لابدّ لعمله أن يستمر في منح البهجة والمنفعة للأجيال المتعاقبة . وليس تأثيره بمسألة سجل تاريخي فحسب ، بل سوف يستمر في كونه ذا قيمة بالنسبة لكل عصر ، وسوف يفهمه كل عصر فهماً مختلفاً ، ويضطر الى تقييمه من جديد . ويجب أن تكون أهميته بالنسبة الى قراء جنسه ولغته كأهميته بالنسبة للآخرين . فأما أولئك المنتمون الى جنسه ولغته فسيشعرون أنه واحد منهم تماماً ، وأنه ممثلهم في الخارج حقاً ، وأما القراء المنتمون الى أمم مختلفة وعصور مختلفة فيمكن أن يعني بالقياس اليهم أشياء مختلفة كثيرة . غير أن أهميته لن تجادل فيها أمة أو جيل . وسوف يكون تاريخ ماكتب عن مثل هذا الرجل جزءاً من تاريخ الفكر الأوروبي .

ومن الواضح أنه ليس في وسع المرء أن يرتب لائحتين ، إحداهما للشعراء العظام الذين هم أوربيون عظام ، والأخرى لأولئك الذين يقصرون عن أن يكونوا أهلاً لهذا الامتياز . وكل مانستطيع عمله ، فيما اعتقد ، هو الاتفاق على حدّ عددي أدنى ، ثم ننظر ماهي الخصائص المشتركة التي يتمتعون بها ، ونجتهد في التقريب الى تعريف ننتقل به عندئذ الى قياس الشعراء الآخرين . لست أحسب أنه يمكن أن يكون هناك أي شك في ثلاثة : وهم دانتي ، وشكسبير ، وجوته .

ولابد لي هنا من الإدلاء بكلمة تحذيرية : فأنا أشك : أينبغي لنا أن نسمي شاعراً من الشعراء أوروبياً عظيماً » مالم يكن أيضاً شاعراً عظيماً ؟ ولكني أعتقد أن علينا أن نسلّم بأن هناك شعراء عظاماً ليسوا بالأوروبيين العظام . وأنا أشك في

الحقيقة ، في أننا حين نسمي أي أديب أوروبي عظيم فإنما نكون متجاوزين لحدود الحكم الأدبي الصرف ــ أي أننا نؤدي تقييماً تاريخياً وأخلاقياً أيضاً .

ولنقارن جوته بمعاصر انكليزي أصغر منه الى حد ما ، وهو وليام ووردز وورث . لقد كان ووردزورث بلا ريب شاعراً عظيماً ، اذا كان لهذا المصطلح أي معنى على الاطلاق . وكان خير ماعنده ، أي تحليقه ، أعلى كثيراً من تحليق بايرون ، ومعادلاً في العلوّ لجوته . وكان تأثيره ، فوق ذلك ، حاسماً بالقياس الى الشعر الانكليزي في لحظة معينة : ويعد اسمه مؤشراً على عصر . ومع ذلك فلن يعني أبداً بالقياس إلى الأوروبيين من جنسية أخرى مايعنيه بالقياس الى مواطنيه ، كلا ، ولايمكن أن يعني لمواطنيه مايعنيه جوته لهم . ويبدو لي ، على نحو مشابه ــ وأنا أتحدث هنا بالتهيّب اللائق ــ أن من الممكن أن نقيم الدليل على أن هولدرلن كان في لحظات معينة أكثر الهاماً من جوته : ومع ذلك فليس في وسعه ، هو أيضاً ، أن يكون أبداً شخصية أوروبية بالدرجة ذاتها . ولست أنوي الدخول في التفسير الممكن للفروق بين كلا النوعين من الشعراء : وإنما أودّ في هذا السياق أن أذكّر فحسب ، بأنه اذا كان دانتي وشكسبير وجوته رجالاً أوروبيين على نحو لايقبل الجدل ، فليس ذلك لمجرد أنهم هم أعظم الشعراء في لغتهم . فما كان لهم أن يكونوا أوروبيين عظماء مالم يكونوا شعراء عظماء ، ولكن عظمتهم ، من حيث كونهم أوروبيين ، شيء أكثر تعقيداً ، وأكثر شمولاً ، من تفوقهم على شعراء آخرين في لغتهم .

وهناك أيضاً ، ولكن مع شكسبير وجوته ، لا مع دانتي ، إغراء بالتفكير بالشخصيتين الأسطوريتين العظيمتين اللتين أبدعاهما : هاملت ، وفاوست . فقد أصبح هاملت وفاوست الآن رمزين أوروبيّين ، وهما يشتركان في ذلك مع أوديسيوس ودون كيخوته ، بحيث يعود كل منهما على بلده الخاصّ به ، ويعود مع ذلك على شخص الرجل الريفي فينا جميعاً . ومن كان يقدر أن يكون أكثر يونانيّة من أوديسيوس ، أو أكثر اسبانية من دون كيخوته ، أو أكثر انكليزية من

هاملت ، أو أكثر ألمانية من فاوست ؟ ومع ذلك فقد دخلوا جميعاً في جِبِلّتنا جميعاً ، وأعانوا جميعاً — كما هي مهمة مثل هذه الشخصيات — على أن نجلوَ الانسان الأوروبي أمام نفسه . وهكذا فقد نتعرّض لإغراء تصنيف شكسبير وجوته على أنهما رجلان أوروبيان ، وذلك ببساطة ، لأن كلّا منهما أبدع بطلاً أسطورياً أوروبياً . ومع ذلك فإن مسرحية هاملت ودراما فاوست ليستا إلّا أجزاء من البُنى التي أنشأها شكسبير وجوته : إنها أجزاء لو كان كلٌّ منها العملَ الوحيد لكاتبه لاضمحّلت كل الاضمحلال . وما يعطي شكسبير وجوته منزلتهما ليس أية مأثرة واحدة ، بل مجمل العمل على مدى العمر . ومن الناحية الأخرى فإن سرفانتس عند أولئك الذين لم يدرسوا الأدب الاسباني منا ، رجل الكتاب الواحد : ومهما يكّن هذا الكتاب عظيماً فليس هذا كافياً ليعطي سرفانتس مكاناً الى جانب دانتي وشكسبير وجوته . ولاجدال في أن دون كيخوته تعد بين ذلك العدد المختار من الكتب التي تحقق الشروط الاختبارية للأدب الأوروبي ، أي تلك الكتب التي لايمكن لرجل من العرق الأوروبي أن يكون مثقفاً حقاً دون أن يطلّع عليها — بمعنى ألا يكون قرأها فحسب ، بل بمعنى أن يكون تمثّلها . غير أننا لانستطيع أن نقول ان من الضروري للأوروبي المثقف أن يعرف سرفانتس بالمعنى الذي نستطيع به أن نقول أن الأوروبي المثقف لابد له أن يعرف دانتي وشكسبير وجوته . ومن حيث أن سرفانتس رجل الكتاب الواحد ، فهو بالقياس الينا موجود بأسره في ذلك الكتاب . فهو — ان صح التعبير — دون كيخوته المتفهّم لنفسه . وأي جزء من آثار دانتي ، أو شكسبير أو جوته ، نستطيع أن نعزله ونقول أنه يعطينا الجوهري في دانتي أو شكسبير ، أوجوته ؟ وليس من قبيل الاستهانة بسرفانتس أن نقول ببساطة أننا لانستطيع أن نعرفه كما نستطيع أن نعرف هؤلاء الرجال الثلاثة الآخرين . ولست مرتكباً خطأ عزل الرجال عن كتاباتهم ، وتأليه الرجال ، على الرغم من أن ذلك مما يسهل الإقدام عليه الى درجة خطيرة ، ولاسيما في حالة جوته ، حيث نمتلك كثيراً جداً من الوثائق عن الرجل ، وكذلك عن الحجم الهائل لآثاره الخاصة . وإنما أتحدث عن الرجال على نحو ماهم موجودون في

كتاباتهم ، في العوالم الثلاثة التي أبدعوها ليظلوا الى الأبد جزءاً من المعاناة الأوروبية .

وأود أن أقول أولاً شيئاً واضحاً بصورة مباشرة ، وهو أننا نجد في آثار الرجال الثلاثة ، ثلاث خصائص مشتركة : الغزارة ، والاتساع ، والوحدة . فأما الغزارة فقد كتبوا جميعاً قدراً كبيراً ، وما من شيء كتبه أيٌّ منهم يمكن اهماله . وأقصد بالاتساع أن لكل منهم نسقاً عريضاً جداً من الاهتمام والتعاطف والفهم . فهناك تنوع في الاهتمامات ، وهناك فضول نحو العالم وقدرة أكثر شمولاً من معظم الرجال ، ولقد كانت لرجال آخرين موهبة متعددة الجوانب ، وكان لآخرين فضول لايقرّ له قرار : على أن مايميّز تنوع الاهتمامات والفضول عند رجال مثل دانتي وشكسبير وجوته هو الوحدة الأساسية . ومن العسير أن نعرّف هذه الوحدة ، إلّا بأن نقول إن مايمنحنا كل منهم هو الحياة ذاتها ، العالم مرئياً من وجهة نظر خاصة ، في عصر أوروبي خاص ، ومن قبل رجل بعينه في ذلك العصر .

ولست في حاجة الى آن الإفاضة في اختلاف ضروب الاهتمام والنشاط عند دانتي وجوته . والحق أن شكسبير اقتصر ، أو قصرته الظروف ، على وسيلة المسرح . ولكننا حين ننظر في النسق الهائل من الموضوعات والشخصيات ضمن ذلك الإطار ، وفي التنوع الهائل ، وفي تطوير التقنية عنده ، وتطرّقه المستمر إلى مشكلات جديدة ، لابد لنا أن نقرّ على الأقل أن شكسبير ينفرد عن هؤلاء الكتاب القلائل الذين يكتبون للمسرح ، والذين هم أنداد له في الكتابة المسرحية والشعر . وأما الوحدة فأحسب أن وحدة المرامي السياسية واللاهوتية والأخلاقية والشعرية عند دانتي أوضح من أن تحتاج الى جلاء . وأود أن أؤكد ، بناء على خبرتي ، أن الوحدة في أعمال شكسبير يبلغ منها أنك لاتعجز عن فهم المسرحيات المتأخرة مالم تعرف المسرحيات الأسبق ، فحسب : بل لاتستطيع أن تفهم المسرحيات الأسبق دون أن تعرف المسرحيات المتأخرة . وليس من اليسير جداً أن يكشف المرء عن الوحدة في أعمال جوته ، وذلك لشيء واحد ، وهو أنها أكثر تنوّعاً ، وبصورة تُشتّت الفكر ، من أعمال أيٍّ من الرجلين الآخرين ،

ولشيء آخر ، اذ يجب أن أعترف أن هناك قدراً كبيراً من أعماله الضخمة ، لاأعرفه ، أو أعرفه بصورة سطحية فحسب ، مما يَبْعُد بي عن أن أكون المحامي الأفضل تأهيلاً للمُحاجَّة في هذه القضية . واذا فسأكتفي بأن أقول إنني أعتقد مخلصاً أنني كلما حسنت معرفتي بأعماله ــ بكل مجلد من الطبعة الأكثر حجماً ــ ازددت يقيناً بوحدتها . وهذا هو الاختبار : هل يعنينا كل جزء من أعمال انسان على فهم سائرها ؟

وسوف أجازف باثبات هذا الاعتقاد عند النقطة التي يعد عندها أكثر مايكون احتمالاً أن يثير الجدل . ذلك لأنني كنت قد سلّمت في معظم حياتي ، بأن نظريات جوته العلمية ــ تخميناته حول النموذج النباتي ، وحول التعدين ، وحول الألوان ــ لم تكن أكثر من طرائف مستحبّة من رجل ذي فضول غلّاب ، هامَ في مجالات لم يكن مجهّزاً لها . وحتى الآن ، لم أقم بمحاولة لقراءة كتاباته في هذه الموضوعات . وفي بادىء الأمر ، كان الإجماع على التهكم والاستخفاف اللذين كان المتضلع بهذه المسائل ينبذ بهما وجهات نظر جوته ، هو الذي يدفعني الى التساؤل أويمكن ألا يكون جوته على صواب ، أو ، على الأقل ، أو يمكن ألّا يكون ناقدوه على خطأ . ثم وقعت بعد سنوات قلائل فحسب ، على كتاب يدافع بالفعل عن وجهات نظر جوته : وهو : الانسان أم المادة ، للدكتور ارنست ليرز . ومن الحق أن الدكتور ليرز تلميذ لرودلف شتاينر ، وأنا أعتقد أن علم شتاينر مجانب جداً للنهج القديم ، ولكن هذا ليس شأني ، فما أسداه اليّ الدكتور شتاينر كان الاشارة الى أن وجهات نظر جوته العلمية كانت متلائمة مع أعماله الابداعية ، وأن البصيرة ذاتها كانت تكافح من أجل التعبير في كلا الجانبين ، وأنه ليس من المعقول أن ننبذ ، في مجال البحث العلمي ، على أنه عبث بحت ، مانقبله على أنه حكمة ملهمة ، في الشعر . وسوف أعود الى هذه النقطة عما قريب في سياق آخر : ولكنني سأقول ، وأنا أجازف بتعريض نفسي للهزء ، أنني أعتقد ، نتيجة لما كتبه الدكتور ليرز عن العلوم عند جوته ، انني اعتقد أنني أفهم أجزاء من فاوست ، كالمشهد الافتتاحي من الجزء الثاني ، فهما أفضل من

:ي قبل . وأنا أعتقد الآن أن الجزء الثاني عمل أعظم من الجزء الأول : وهذا
نقيض ما كان يحدثني به أولئك الذين هم أكثر اطلاعاً مني .

ومن المؤكد على الأقل أنه لابد لنا ، في سعينا الى فهم رجال كهؤلاء الثلاثة الذين أتحدث عنهم ، أن نحاول الدخول في كل مجالات اهتمامهم . فالنقد الأدبي فعالية لابد أن تحدد باستمرار حدودها الخاصة ، ولابد لها أن تكون ذاهبة الى ماوراءها . فالقاعدة الواحدة التي لاتتغيّر هي أن الناقد الأدبي حين يتخطّى حدوده فإنما ينبغي له أن يقدم على ماهو مقدمٌ عليه بوعي كامل . ونحن لانستطيع أن نمضي بعيداً مع دانتي او شكسبير أوجوته دون التطرق الى اللاهوت والفلسفة والأخلاق والسياسية ، ودون أن نتغلغل ، في حالة جوته ،بطريقة سرية . ودون «تصاريح قانونية» ، في أراضي العلم المحرّمة .

لقد كانت مناقشتي ، أو مرافعتي ، حتى هذه النقطة ، سلبية صرفة . فقد اقتصرت على اثبات أنك تجد في اعمال دانتي وشكسبير وجوته ، الغزارة ، والاتساع ، والوحدة . فأما الغزارة والاتساع فتجدهما بصورة جليّة ، وأما الوحدة فتجشّم نفسك مشقة البحث عنها . ولما كنت قد سلّمت بأن دانتي وشكسبير وجوته هم ثلاثة أوربيين عظام فإنه يبدو أنه ينتج عن ذلك أن هذه الخصائص لابد أن توجد معاً في أي كاتب آخر قبل أن نبوّئه المنزلة ذاتها . ومن الممكن على أية حال أن يمثّل كاتب من الكتاب الغزارة والاتساع والوحدة ويخفق مع ذلك في أن يكون أوروبياً عظيماً . وأعتقد أن هناك خاصّة أخرى ايجابية ينبغي أن تؤخذ في الحسبان . ولكن هناك مصطلحاً آخر يجب مناقشته قبل التطرّق الى المشكلة النهائية ، وهو : العالمية .

وعلى قدر مانستطيع أن نحكم بالاستناد الى نماذجنا الثلاثة ، فإن الكاتب الأوروبي ليس رجل بلاده وجنسه ولغته بصورة أكثر توكيداً من أيّ من أولئك الكتّاب الذين تتجه جاذبيتهم ، على سبيل الحصر ، أو مع قليل من الاستثناءات ، إلى مواطنيهم . بل إن في وسع المرء أن يقول إن دانتي وشكسبير وجوته ليس كل منهم ايطالياً جداً وانكليزياً جداً ، وألمانياً جداً ، فحسب ، وإنما يعد كل منهم أيضاً ممثلاً

لإقليم بعينه، وهو الإقليم الذي ولد فيه. ومن الواضح، بالطبع، أن المعنى الذي يكونون به محليين لا يعّد تحديداً لجاذبيتهم، على الرغم من أن هناك شيئاً كثيراً مما يستطيع أن يتجاوب معه فيه مواطنوه كلٌّ منهم فحسب. فهم محليّون بسبب واقعيّتهم الملموسة . فأنْ تكون من البشر يعني أن تنتمي إلى إقليم معيّن من الأرض. والرجال الذين لهم مثل هذه العبقرية أكثر شعوركا من الكائنات البشرية الأخرى. وإن الأوروبي الذي لم يكن ينتمي إلى بلد واحد لخليق أن يكون رجلاً مجرّداً (Abstract) ـــ وجهاً مطموس الملامح يتحدث بكل لغة، حديثاً ليس فيه لهجة محلية ولا أجنبية. على أن الشاعر من أقل الناس تجريداً، لأنه هو الأكثر ارتباطاً بلغته الخاصة: بل إنه لا يستطيع حتى أن يطيق تعلّم لغة أخرى بصورة مساوية لها في الإجادة، لأن استكشاف ينابيع اللغة الخاصة عند الشاعر يعد عمل العمر. وينبغي أن أضيف أن الطريقة التي يلتصق بها بشعبه، ويعتمد عليه، ويمثّله، يفترض أن تتطابق مع الوطنيّة (وهي استجابة شعورية لظروف معيّنة) على الرغم من أنها هي ذلك النوع من الارتباط الذي يمكن أن تصدر عنه أنبل الوطنيّات، بل إنه نوع من الارتباط يمكن أن يكون على تناقض حادّ مع العاطفة الوطنية لكثير من مواطني الشاعر.

ثم أن الشاعر الأوروبي ليس بالضرورة شاعراً تسهل ترجمة أعماله إلى لغة أخرى أكثر من ترجمة أعمال الشعراء الذين ليس لأعمالهم شأن إلاّ عند مواطنيهم. وإنما يعد عمله أكثر قابلية للترجمة بهذه الطريقة فحسب: وهي أنه بينما يفقد في ترجمة شاعر مثل شكسبير إلى لغة أخرى، من الدلالة الأصلية ما يعادل، على الضبط، ما يُفقد حين نترجم شاعراً انكليزياً أقل شأناً، فإن هناك المزيد مما ينجو من الفقدان ـــ ذلك لأنه كان ثمة مزيدٌ، وما الذي يمكن ترجمته؟ أنه قصة، حبكة مسرحية، انطباعات شخصية حيّة من خلال الحدث، صورة، عرض مسألة. أما ما لا يمكن ترجمته فهو السحر والفتنة، وموسيقا الكلمات، وذلك الجزء من المعنى الموجود في الموسيقا، ولكننا لم نبلغ، هنا مرة أخرى، قاع المسألة، وكل ما في الأمر أننا

حاولنا أن نشير إلى ما يجعل شاعراً من الشعراء قابلاً للترجمة ، ولم نضع إصبعنا على السبب في أن دانتي وشكسبير وجوته يمكن أن يُقال عنهم ، كما لا يمكن أن نقول بثقة مماثلة عن أي شعراء آخرين ، إنهم لا ينتمون إلى مواطنيهم فحسب ، بل إلى الأوروبيين جميعاً .

وأظن أننا نستطيع أن نقبل من دون مشقة كبيرة ، التناقض الظاهر ، ومؤدّاه أن الشاعر الأوروبي ليس ، في الوقت نفسه ، أقلّ انتماءً إلى الجنس ووطنه وثقافته المحلية المتميزة ، ومن الشاعر الذي لا يمكن تقديره إلّا من قبل أبناء وطنه . فنحن نستطيع في المرة الواحدة ذاتها أن نحس أن مثل هذا الشاعر هو مواطننا مهما تكن الأمة التي ينتمي إليها ، وأنه مع ذلك ممثل لشعبه ، بل واحدٌ من أعظم الممثلين لشعبهم . ومثل هذا الرجل يستطيع أن يعين مواطنيه على أن يفهم أنفسهم ، وأن يعين الشعب الآخر على أن يفهمهم ويتقبّلهم . غير أن مسألة الطريقة التي يكون بها ممثّلاً لعصره أكثر صعوبة إلى حد ما . فبأية طريقة يكون الإنسان ممثلاً لعصره ، وله مع ذلك أهمية دائمة ــ لا بسبب خاصته التمثيلية ــ بل في ذاته وحدها ــ بالنسبة لكل العصور التالية ؟

وكما ينبغي لنا أن نتوقع مما سبق ، فإن الإنسان ، مثلما يستطيع أن يكون شاعراً عظيماً دون أن يكون شاعراً « أوروبياً » ، فهو يستطيع على هذا النحو بالضبط ، أن يكون ممثلاً لشعبه . وأن يكون له اهتمام بالشعوب الأخرى بتلك المقدرة فحسب . فإن الانسان يستطيع أن يكون ممثلاً لعصره ، وأن يكون ذا أهمية بالنسبة للعصور الأخرى من خلال مجرد المساعدة على فهم عصره . ولكننا نهتم بدانتي وشكسبير وجوته ، كما حاولت أن أقول من قبل ، لا في علاقتهم بوطنهم ولغتهم وجنسهم ، بل بصورة مستقلة على الزمان ، وعلى نحو مباشر : ولا بد لكل أوروبيّ مثقف أن يطرح السؤال ، بصرف النظر عن لغته ، ومواطنته ، ووراثته ، والعصر الذي ولد فيه قائلاً : « فماذا لدى دانتي وشكسبير وجوته مما يقولون لي بصورة مباشرة ، وكيف ينبغي أن أجيب عن ذلك ؟ » ان تلك المواجهة المباشرة هي التي تتمتع بالأهمية القصوى . واذا تناولنا الكلمة الآن تناولاً

حرفياً ، فإن الرجل « النموذجيّ » حقاً ، في عصر من العصور هو ، مثل الرجل الممثل لأمة ، رجل لا هو بالكبير المفرط ، ولا بالصغير المفرط ، ولست أقصد به الانسان المتوسط الشهوانيّ[1] .

غير أن الإنسان الذي لم يكن له شأن لا يمكنه إلا أن يمثل عصراً غير ذي شأن ـــ وما من عصر في التاريخ قابل للإهمال من حيث هو عصر ، على حين ان الاستثنائية ذاتها ، في رجل عظيم حقاً ، يجب أن تحملنا على الشك في أنه ليس « نموذجياً » تماماً . واعتقد أننا لو استطعنا أن نتناول شعراءنا الثلاثة على أنهم ممثلون لعصورهم تمثيلاً كاملاً لرأينا أن كلاً منهم كان محدوداً بعصره بطريقة لم يكونوا محدودين بها . وبجملة القول اننا نتناول هؤلاء الرجال على أنهم نموذجيون لمجرد أن نجدهم غير نموذجيين . ذلك لأن الانسان يمكن أن يكون غير نموذجيّ ، لا بمجرّد كونه متخلّفاً عن عصره ، أو سابقاً عليه ، بل بكونه فوق عصره . ولا ريب أنه يجب ألا نفترض أن رجالاً كهؤلاء يشاطرون عصرهم كل آرائه ، فهم يشاطرون في المشكلات ، ويشاطرون في اللغة التي تناقش بها المشكلات ـــ غير أنهم قد يتنكرّون لكل الحلول السائدة ، وحتى حين يعيشون حياة اجتماعية أو عامة فإنما يكون لهم عزلة أكثر من غالبية الرجال . ولا بد أن تكون خاصتهم النموذجيّة ، اذا كانوا نموذجيين ، شيئاً نحسّه ولكننا لا نستطيع أن نصونه إجمالاً .

وهناك قدر كبير لا نعرفه عن دانتي الإنسان ، وهناك قليل جداً مما نعرفه عن شكسبير . أما حياة جوته فيُعرّف عنها قدر كبير . وأعترف إني لست واحداً من أولئك الذين يعرفون كثيراً جداً ، غير أنني كلما ازددت إحاطة بجوته ، من أعماله ، ومن حواشيه عليها ، وجدت ان إمكانية مطابقته مع عصره تغدو أقلّ ، وإني لأجده في بعض الأحيان متعارضاً كل التعارض مع عصره ، وربما بلغ من كمال التعارض أن يساء فهمه إساءة فاحشة ، وهو يبدو لي كمن عاش أكثر خصباً

---

(1) L'homume Moyen Sensuel .

وشعوراً ، على مستويات متعددة ، من معظم الرجال الآخرين . وذلك أن المستشار الخاصّ ، والكاتب العصري في بلاط صغير ، وجامع المطبوعات ، والرسوم ، والنقوش ، كان أيضاً الرجل الذي يرقد ساهراً في ألم مبرّح في فايمار لأن زلزالاً كان يحدث في مسينا ، وبعد قراءة كتاب الدكتور ليرز الذي ألحت إليه ، ثم إعادة قراءة فقرات معينة من فاوست تبين لي أن « الطبيعة » كانت تعني الشيء ذاته تقريباً بالقياس الى ووردز وورث والى جوته ، وأنها كانت تعني شيئاً سبق لهما أن جرّباه ـــ ولم أكن أنا قد جربته ـــ وأنهما كانا يحاولان ، كلاهما ، أن يعبرا عن شيء لم يكن من الممكن الإفصاح عنه البتّه ، حتى بالقياس الى الرجال الذين أوتوا موهبة الكلام على نحو استثنائي . وقد ارسلت اليّ قبل وقت غير مفرط في البعد بطاقة بريد تمثل نسخة مصورة من رسم لوليام بليك : وكان رسماً مشهوراً كنت قد ألفته تماماً . ولكن اتفق أن وضعته لحظة على رف المدفأة الجدارية ، الى جانب صورة جوتّه . ورأيت أنني لاحظت تعبيراً متشابهاً في عيونهما ، إلا أن بليك كان يبدو وكأنه من عالم آخر .

أما جوته ، فكان يبدو ، في اللحظة التي أدركه فيها الفنان ، وكأنه في منزله ، في كلا العالمين على حد سواء . وكان بليك يرفض ، أيضاً ، بعض الآراء السائدة في عصره . وأنت ترى أني لا أستطيع أن أنأى عن نظرية الألوان * ، والنبات الأول** . أو تكون المسألة ، ببساطة ، مسألة من كان على صواب ، جوته ، أم العلماء ؟ أم يمكن أن يكون جوته على خطأ في حسبانه أن العلماء على خطأ ، فحسب ، وهل كان العلماء مخطئين في مجرد حسبانهم أن جوته على خطأ ؟ أو ليس من الممكن أن جوته كان يفترض فيه أن يؤكد مقتضيات أنموذج مختلف عن ذلك الذي قُدر له أن يسود القرنين التاسع عشر والعشرين ، دون أن

---

* **Farbeulehse**

** **Ur-rblauze** من أبحاث جوته العلمية .

يعرف ، على الإجمال ، ما كان يقوم به ؟ واذا كان الأمر كذلك ، كان جوته غير ممّثل لعصره بمقدار ما يمكن لرجل عبقري أن يكونه .

وربما آن الأوان الذي نستطيع فيه أن نقول إن هناك شيئاً ما أقرب إلى صالح المقدرة على رؤية الكون كما يراه جوته ، منه إلى صالح رؤيته كما رآه العلماء : الآن ، وقد أساءت الى « الكساء الرباني الحيّ » الى حد ما ، نتائج العبث العلميّ .

ولاريب أن جوته كان ابن عصره . فنحن لانستطيع أن نتجاهل ، أو نعامل معاملة العرضيّ ، الحقيقة القائلة ان دانتي وشكسبير وجوته كان لابد أن يأتوا ليقف كلٌّ منهم في حقبة من التاريخ الأوروبي الحديث ، على قدر مايمكن لشاعر أن يشغل ذلك الدور . ونحن نتذكر كلمات جوته عن الرجل واللحظة . ولكن لابد لنا أن نتذكر ، أولاً ، أننا ننزع الى التفكير في عصر من العصور بمصطلحات الرجل الذي نتخذ منه ممثلاً له ، وننسى أن جزءاً من أهمية الرجل يمكن أن يتمثل ، بالقدر ذاته ، في معركته مع عصره . لقد كنت مقتصراً على محاولة ادخال بعض التحفظات التحذيرية على استعمالنا المصطلح « النموذج » ، أو الممثل[1]» ، وهو المصطلح الخطير حين يطبق على أمثال هؤلاء الرجال ، فالرجل الذي هو ممثل لشعبه يمكن أن يكون أقسى ناقد لشعبه ، ومنبوذاً منه . ومن الممكن أن يكون الإنسان الذي هو «ممثل» لعصره ، معارضاً لمعتقدات عصره المقبولة ، على أوسع نطاق .

لقد كنت ، إلى هذا الحد ، مشغولاً ، أولاً : بالتعرف على مزايا معينة لانستطيع في غيابها أن نسلّم لشاعر بالدخول في هذه الطائفة المختارة ، ثم بتحديد المعنى الذي يمكن به «للنموذجية»[2] أن تعد سمة مميّزة ، سواء أكانت نموذجية

---

(١) representative .

(٢) representativeness .

مكان أم نموذجية لغة ، أم عصر . ولكن مازال علينا أن نتساءل : ماهي المزية التي تظل حيّة بعد الترجمة ؟ والتي تتخطّى المكان والزمان والقادرة على إثارة استجابة مباشرة كاستجابة انسان لانسان ، عند القرّاء في أي مكان ، وفي أي زمان ، ولابد أن تكون تلك المزية أيضاً شيئاً يمكن أن يوجد بدرجات متفاوتة — ذلك لأن من الواضح أن دانتي وشكسبير وجوته ليسوا بالشعراء «الأوروبيين» الوحيدين ، ولكن لابد أن يكون ذلك شيئاً قابلاً للتعرّف عليه من قبل ضروب شتى من البشر وذلك لأن الاختبار النهائي لمثل هذا الشاعر ، كما قلت في البداية ، هو أنه مامن أوروبي يجهل آثاره كل الجهل ، يمكن أن يكون مثقفاً ، سواء أكانت لغة الشاعر لغته ، أم سبق له تعلّم تلك اللغة بالدراسة المضنية ، أم كان لايستطيع أن يقرأ إلّا ترجمة . ذلك لأنه بينما يحد الجهل الكامل باللغة تقدير المرء لمثل هذا الشاعر الى درجة بالغة الضيق ، فإنه لايكون بحال من الأحوال عذراً للجهل الكامل بأعماله .

وأنا أخشى أن تصدم الكلمة التي أوشك على النطق بها كثيراً من الآذان على أنها تَردٍّ مفاجىء لهذا الاستهلال ، لأنها ، ببساطة ، كلمة «الحكمة» ، وليس هناك ، على أية حال ، كلمة يستحيل تعريفها ، ويعسر فهمها أكثر منها . وأن يفهم المرء ما الحكمة ، يعني أن يكون المرء نفسه حكيماً . ولست أملك إلّا درجة فهم الحكمة التي يمكن اكتسابها من قبل انسان يعرف أنه ليس بالحكيم ، ولديه ، مع ذلك ، سبب يحمله على الاعتقاد بأنه أكثر حكمة مما كان قبل عشرين عاماً . وأقول قبل عشرين عاماً لأنني أعاني من الضرورة المؤسفة لإيراد جملة طبعتُها عام ١٩٣٣ ، وها هي ذي :

«ربما كان من الأصح أن يقال عن جوته أنه خاض في كل من الفلسفة والشعر ، ولم يصب نجاحاً كبيراً في كل منهما ، وكان دوره الحقيقي دور رجل الدنيا والحكيم ، على طريقة لاروشفوكو ، ولابروير ، وفوفينارج» .

ولم أعد قط الى قراءة الفقرة التي دفنت فيها الجملة ، وكنت أرى على الدوام ، اعادة قراءة كتاباتي النثرية مهمة مضنية جداً . ووقعت على هذا الشاهد

منذ وقت غير بعيد ، في تقديم السيد ميشيل هامبورجر لطبعته وترجمته لنص قصائد هولدرلن : والسيد هامبورجر هومستندي في نسبة هذه الجملة الى نفسي ، ولست في حاجة الى القول أنه نقلها معارضاً لها ، وانها لجملة تثير الاهتمام : أما اثارتها للاهتمام فلأنها تفصح عن هذا العدد الكبير من الأخطاء بهذا القليل من الكلمات ، الى جانب حقيقة واحدة ، وهي أن جوته كان حكيماً . غير أن الخطأ الذي أود أن ألفت الانتباه اليه بوجه خاص ، هو مطابقة الحكمة مع الحكمة الدنيوية . ولايقلل من إعجابي بلا روشفوكو أن أقول أن حكمة «رجل من رجال الدنيا» هي في الواقع حكمة محدودة جداً . غير أني ماعدت أستطيع الآن ، على الأقل ، أن أخلط بين الحكمتين . فهناك حكمة دنيوية ، وهناك حكمة روحية ، فأما الحكمة المقتصرة على الأولى فيمكن أن يثبت في النهاية أنها حمقاء اذا كانت تتجاهل تلك الأشياء التي هي وراء حدود فهمها ، أو تطمح الى الحكم فيها . وأما الحكمة التي هي حكمة روحية صرفة فقد لا تكون ذات جدوى في شؤون هذا العالم . وعلى هذا فأنا أعتقد بوجه عام أننا ، حين نتحدث عن رجل على أنه «حكيم» ، وحيث لايظهر السياق أننا نقصد الى نوع من الحكمة أكثر مما عداه ، فإنما نعني أن مثل هذا الرجل لديه حكمة ذات مستوى أعلى مما لدى الرجال الآخرين . وهذا مانستطيع أن نقوله عن جوته . ومن الممكن أن تكون هناك مجالات للحكمة لم يوغل فيها ، غير أني معنيّ بمحاولة فهم الحكمة التي كانت لديه أكثر من عنايتي بتعيين حدودها . وحين يكون رجل ما أحكم كثيراً من امرىء ما ، فإن ذلك المرء لايشكو من أنه ليس أحكم مما هو عليه .

ويمكن أن يلاحظ هنا خطأ آخر في الجملة التي استشهدت بها على نفسي ، وراء ذلك الخطأ الذي أشرت اليه منذ حين . اذ يبدو أنها تشير الى أن الحكمة شيء يمكن التعبير عنه في أقوال مأثورة وأمثال ومبادىء ، وأن جملة مثل هذه المبادىء والأقوال ، بما فيها تلك التي فكّر بها امرؤ ما ، ولكنه لم يفض بها ، تشكل « حكمته » . ويمكن أن تكون هذه شعارات للحكمة ، بلا ريب . ويمكن

أن تسهم دراسة أقوال حكيم من الحكماء في تطوير أية حكمة يقدر عليها القارىء ، ولكن الحكمة أعظم من أية جملة من الأقوال المأثورة ، والحكمة ذاتها أعظم من إضفاء طابع الساعة الراهنة(١) على الحكمة في أية نفس بشرية .

ألا فلتبارك الحكمة نفسها .
ولتحظ بالمجد في الملأ من أهلها
وفي ملأ العليّ الأعلى فلتفتح فاها ،
وتتألق أمام سلطانه .

وإنما تستقر حكمة الكائن البشري في السكينة بمقدار ماتستقّر في الكلام ، وكما يقول فيلوتيوس السينائي ، فإن «الرجال أولى العقل الهادىء قلّما يُعثر عليهم»(٢) . والحكمة هي الهبة الفطرية للحدس ، تنضجها الخبرة وتمنحها التطبيق ، من أجل فهم طبيعة الأشياء ، الأشياء الحيّة ، على نحو مؤكد ، والقلب البشري على نحو أكثر تأكيداً . وفي بعض الرجال قد تظهر بصورة متقطعة من حين إلى آخر ، أو مرة في العمر ، في معاناة فريدة ، ممتعة أو مفزعة : فأما عند رجل كجوته فيظهر أنها كانت ثابتة ، مستقرة ، صافية . ولكن الرجل الحكيم ، على نقيض ذي الحكمة الدنيوية ، من ناحية أولى ، وعلى نقيض الرجل ذي الرؤية الحادة إلى حدّ ما ، في الأعالي أو في الأعماق ، من ناحية أخرى ، هو ذلك الذي تنبعث حكمته من ينابيع روحية ، والذي أفاد بالخبرة ليصل إلى الفهم ، والذي اكتسب نزعة الخير التي تأتي من فهم الكائنات البشرية على اختلاف طبائعها وشخصياتها وظروفها . ومثل هؤلاء الرجال يعتنقون أكثر المعتقدات تبايناً ، بل أن من الممكن أن يعتنقوا عقائد

(١) actualisation .

(٢) مما يتصل بهذا أن نذكر مقالاً لجوزيف بيبر : حول صمت جوته — ميونيخ — Kosel - Verlag « المؤلف »

نجدها مفزعة ، ولكن محاولة فهمها جزء من سعينا وراء الحكمة .

وعلى هذا فأنا أعتقد ، آخر الأمر ، أن الكاتب يدخل في هذه الفئة من «الأوربيين العظماء» بفضل الحكمة التي تنبيء عنها أعماله . وإنما يكون الرجل الريفي من العامّة ممثلاً لنا جميعاً ، بفضل حكمته . وهو لايكون سهل الفهم بالضرورة ، كما قلت ، بل يمكن أن يطرح من الصعوبات في التفسير مايعادل صعوبات أي امرىء سواه . غير أن الأجنبي الذي كان يقرأ دانتي ، أو شكسبير ، أوجوته ، أو ذلك الذي كانت تعوقه معرفة ناقصة باللغة ، في مطالعة الأصل ، لايتساءل ، كما يمكن أن يتساءل حول كثير من كبار شعرائنا : «أي شيء هذا الذي يجده الايطاليون ، أو الانكليز ، أو الألمان ، جديراً بالإعجاب في هذا الكاتب ؟» على أن من الأمور البعيدة عن بالي أن ألمح الى أن حكمة هؤلاء الشعراء شيء متميّز عن شعرهم ، وأن الأجنبي يستمتع بالأولى دون الأخيرة فالحكمة عنصر جوهري في صياغة الشعر ، ومن الضروري أن نفهمه شعراً لكي نفيد منه حكمة ، على أن القارىء الأجنبي حين يتشرّب الحكمة يكون متأثراً

وعن هذه النقطة يبرز ثمة سؤال لايمكن تركه بغير جواب :
وذلك ، لأنني طرحته بنفسي ، من ناحية ، بصورة مختلفة نوعاً ما ، قبل سنوات ، وماعدت قانعاً بتفسيري له ، ومن ناحية أخرى ، لأنه طرح مؤخراً من قبل ناقد فلسفي أكنّ احتراماً كبيراً لآرائه ، وهو الأستاذ إريش هيللر من مدينة كارديف [1] وأنا أشير الى كتاب حديث هو «الفكر المحروم من التراث»[2] ، وبصورة خاصة ، الى فصل عن ريلكه ونيتشه . وينتقد الأستاذ هيللر ، وبقسوة ودونما فظاظة ، تصريحات معينة عائدة إليّ ، عن الفكر والاعتقاد في الشعر ،

---

(١) ميناء تجاري بريطاني .
(٢) The Disinherited Miud صدر عن دار النشر Bowes & Bowes ، كيمردج ، وصدرت منه طبعة ألمانية تحت عنوان Suhrkamp-Verlag - Enterbter Yeiot .

أدليت بها قبل كثير من السنين ، على أن بعض ماقلت حينئذ ماكنت لأدافع عنه الآن . أما بعضه الآخر فأنا خليق أن أميل الى تحديده أو وضعه بصورة مختلفة : ولكني لست بالمكتئب من نقد الأستاذ هيللر بالنظر الى توكيداتي الأخرى ، مادمت ، بحسب اقرار الدكتور هيللر ، أشاطر جوته نفسه هذه الأخطاء والمسألة تتصل بمكان «الأفكار» في الشعر ، وتتصل بأية «فلسفة» أو منظومة من العقائد التي يعتنقها الشاعر . فهل يعتنق الشاعر «فكرة» بمثل الطريقة التي يعتنقها بها الفيلسوف ، وهل ينبغي أن ينتظر منه حين يعبر عن «فلسفة» معينة في شعره ، أن يؤمن بهذه الفلسفة ، أم يمكنه ، بصورة مشروعة ، أن يعالجها على أنها مجرد مادة ملائمة لقصيدة ؟ وفوق ذلك ، هل يعد تقبُّل القارىء للفلسفة ذاتها شرطاً ضرورياً لتقديره الكامل للقصيدة ؟

وإذاً فالأستاذ هيللر مصيب تماماً ، بلا ريب في معارضته إيّاي ، على قدر مايفيد أو يعني أي شيء كتبته عن الموضوع في الماضي ، أن الشاعر لايحتاج إلى أن يؤمن بفكرة فلسفية اختارها ليجسّدها في شعره . ذلك لأن مثل هذه الافادة ستبدو تبريراً لمجانبة الصدق ، وستلغي كل القيم الشعرية باستثناء تلك القيم المتعلقة باللياقة التقنية . وذلك أن الإيحاء بأن لوكريتيوس اختار للاستغلال لأغراض شعرية نظرية في الكون كان يعتقد أنها خاطئة ، أو أن دانتي لم يكن يؤمن بالفلسفة المستقاة من أرسطو والفلسفة المدرسية ، وهي الفلسفة التي منحته المادة لعدة أناشيد جميلة في (المطهر) ، كل هذا خليق أن يعني إدانة القصائد التي كتباها . ولكني أعتقد أن الأستاذ هيللر يبالغ في تبسيط المشكلة بالتعميم من الحالة الخاصة التي يناقشها : وهو في هذه المقالة معنيّ بإظهار أن ريلكه لم يكن متأثراً بنيتشه تأثراً عميقاً في شبابه فحسب ، بل كانت النظرة إلى الحياة ، التي تكشف عنها معظم القصائد الناضجة عند ريلكه ، نوعاً من المكافىء الشعري لفلسفة نيتشه . واني لعلى استعداد تام للتسليم بأن الدكتور هيللر يكتشف في قضية علاقة ريلكه بنيتشه حالة جيّدة جداً .

على أن استكشاف مشكلة الاعتقاد الشعري في مقابل الاعتقاد

الفلسفي ، وطبيعة موقف الشاعر حيال المذهب الفلسفي (سواء أكان صادراً عن إيمان أم عن افتراض) لن يقتصر على الذهاب بنا بعيداً جداً بل سيبعدنا مسافة طويلة عن موضوعي : وعلى كل حال فإن ماهو وثيق الصلة ببحثنا هو مسألة الاعتقاد الذي يستلزمه القارىء لقصيدة اذ يبدو لي أن الدكتور هيللر يوحي بأن القارىء نفسه يجب أن يقبل فلسفة الشاعر اذا كان يفترض فيه أن يقدّر الشعر . وعلى هذا الأساس ، فيما يبدو ، ينتقد الدكتور هيللر حكم ناقد لامع ، وهو هانز ايغون هولتهوزن ، بصدد ريلكه . ويقول الدكتور هيللر : «إذا كانت الأفكار (أي أفكار ريلكه) كلها هراء ، أو كانت ، كما يقول السيد هولتهوزن في كتابه[1] عن

(١) ريلكه، بقلم هـ . ي . هولتهوزن ، دار النشر **Bowes & Bowes** كمبردج ، في سلسلة ممتازة (دراسات في الادب والفكر الاوربيين الحديثين) بتحرير الدكتور هيللر نفسه ، ولا يورد الدكتور هيللر شاهداً ، ولكن الفقرة التالية لا بد أن تكون أصل تعليقه :

اذا ما جردنا أفكار ريلكه من الحيويّة الملموسة الناشئة عند لغتها المجازية ، وعن سياقها الجمالي ، ونظرنا إليها مذهباً فلسفياً ، كانت خاطئة . ويصح توكيده اذا افترضنا أن هناك مقياساً صحيحاً من الوجهة الموضوعية للتمييز بين الأفكار « الصحيحة » و« الخاطئة » . غير أن هناك نوعاً من المنطق الحدسي يحكم مجموعات الأفكار في توافقها مع وجود الإنسان بحيث يوجد ، باختصار ، توازن ذهني يمكننا من التمييز بين الأفكار الصحيحة والأفكار الخاطئة ، فالفكرة المتعلقة (بموتي الخاص) فكرة خاطئة ، لأن الموت لا يمكن التغلب عليه بالشعور القائم على النظرة الواحديّة (**moniatic**) . ذلك لأن الموت لا بد أن يبقى على الإجمال مختلفاً عن ذواتنا ، فهو غزو من قبل ذلك الذي هو غريب عنا ، غزو للواقع البشري من قبل واقع يربو على البشري . أما فكرة الحب الذي يتخلى عن التملك فخاطئة ، وكذلك فكرة تمجيد العالم ، والخلق بدون خالق ، والتأصل بدون تفوّق ، والمساخ في الحقائق الواقعية السامية الى كلٍّ في واحد مستقر ، وانحلال فكرة (الرب) الى استيطانية ، وانحلال (شخصه) في أكثر أشكال الشعور حدة ، وتسمية المقدس بمصطلحات الشعور ـــ وكذلك ، في الواقع ، بجمل مفردات « مالا يمكن قوله » و« مالايرى » ، وكل هذه الأفكار في خطأها أطروحات نيتشة التنوّية ـــ أي مذهب الرجعة الأبدية ، للإنسان المتفوّق ، أو « الشيطانية » عند بودلير .   المؤلف »

ريلكه ، كلها خاطئة بمعنى مُناقَضَةٍ ذلك «المنطق الحدسي» الذي يبيّن لنا ماهي الصورة الحقة والصورة الزائفة للإنسان . وحينئذ لن يكون للشعر إلّا فرصة ضئيلة ليكون مايعتقد أنه : الشعر العظيم» .

ويذهب الدكتور هيللر إلى حد القول إنه «لا يتبقّىٰ لدينا شعر إذا كنا نحس أن الأفكار خاطئة الى درجة تشويه الصورة الحقة للإنسان ، ويبدو أننا ننساق الى هذا الاستنتاج الغريب ، وهو أن الدكتور هولتهوزن يعاني من وهم حين يتخيّل أنه يستمتع بشعر ريلكه لأنه لايمكن أن يتبقى شعر بالقياس إليه . ومن الناحية الأُخرىٰ فإن الدكتور هيللر نفسه ينساق إلى قبول وضع لا يمكن تقبّله ، وهو وضع يتمثل في «صدع جعل من المستحيل على معظم المسيحيين ألّا يحسوا به ، أو على الأقل ، ألّا يحسّوا به أيضاً على أنه «حقائق» كثيرة صحيحة لايمكن التوفيق بينها وبين الحقيقة الإيمانية عندهم» . أتراك تقصد أنها لاتبدو فحسب ، غير قابلة للتوفيق ، وإنما هي غير قابلة للتوفيق حقاً ! ولكن لو أننا أحسسنا بحقيقة «الحقائق غير القابلة للتوفيق» ، أفلا يكون الاحساس بالحقيقة وهمياً كلّه ؟ وأنا أجد نفسي متفقاً مع السيد هولتهوزن ، وفي الحقيقة فإنه اذا كان على خطأ ، والدكتور هيللر على صواب ، فأنا لاأستطيع عندئذ أن أستمتع بشعر ريلكه إلّا مع سوء الفهم .

على أنَّ ما أهدف إليه بطريق غير مباشر ، هو إنشاء تمييز بين فلسفة الشاعر وحكمته ، فما لم يكن من الممكن إقامة مثل هذا التمييز فسيُحكم عليَّ أن أظل أعمىٰ عن مزايا طائفة من أعظم الشعراء . ولكن لا بدّ لي أول الأمر أن أُغامر بنظرية في العلاقة بين تقبّل الفلسفة والاستمتاع بالشعر .

ومن الأفضل فيما أعتقد ، ألّا أحتفظ في ذهني بفلسفة شاعر ـــ لأن هذا يمكن أن يتغيّر مع تطوّره ـــ بل بفلسفة مايمكن أن يسمى بالقصيدة الفلسفية . وهناك ثلاثة أمثال واضحة : قصيدة أُلبها جافاجتيا) ، وقصيدة (في طبيعة

الأشياء) ، لِلوكْريتيوس ، و(الكوميديا الإلهية) لدانتي . وللثالثة من هؤلاء فوائد خاصة من أجل أغراضنا تتمثل في أنها مرتكزة على المذهب اللاهوتي الذي يخص العالم الغربي ، والذي مازال يعتنقه كثير جداً منَ الناس . وهذه القصائد الثلاث تمثل ثلاث وجهات نظر الى العالم تناقض كل منها الأخرى تناقضاً حاداً إلى أقصى حد ممكن ، وبصرف النظر عن السمات المميزة الأخرى ومع كون قصيدة (البهاجافادجيتا) هي الأشد بعداً عني في اللغة وفي الثقافة ، ومع كون دانتي أقرب إليّ زماناً من لوكر يتيوس — هل أنا مدعوٌّ الى التسليم بأنني أستطيع ، من حيث كوني مسيحياً ، أن أفهم قصيدة دانتي فهماً أفضل من فهمي للأخرى على الرغم من أنه يفترض فيّ أن أكون قادراً على فهمها بصورة أفضل ، لو أنني كنت من الروم الكاثوليك ، ويبدو لي أن ماأقوم به حين أتناول قصيدة عظيمة ، كالأنشودة المقدسة في الملحمة الهندية ، أو قصيدة لوكر يتيوس ، لايقتصر ، بتعبير كولريدج ، على تعليق عدم تصديقي ، بل يبلغ الى محاولة وضع نفسي في موضع المصدِّق . ولكن هذا ليس إلّا واحدة من حركَتَيْ النشاط النقدي عندي : أما الحركة الثانية فهي عزل نفسي مرة ثانية والنظر الى القصيدة من خارج المعتقد . فإذا كانت القصيدة بعيدة عن معتقداتي كان الجهد الذي أشعر به أكثر مما عداه هو جهد تحديد الهوية . واذا كانت القصيدة قريبة جداً الى معتقداتي كان الجهد الذي أشعر به أكثر مما عداه جهد العزل . أما الكوميديا الإلهية فأنا أجد معها نوعاً من التوازن ، اذ أجد جهد العزل أقرب الى أن يكون مع الأجزاء الشعرية من الكتاب المقدس ، وأعمال الرسل ، ومعظم المختارات الانجيلية جميعاً وذلك هو جهد تقدير الكتاب المقدس من حيث هو أدب — وفي أشكال ترجمتنا المعتمدة للإنجيل ، وفي ترجمة مارتن لوثر يعد الانجيل جزءاً من آدابنا جميعاً وهناك يكون جهد العزل أشدّ مايكون عسراً . أمّا المراثي الثنائية(١) فأنا أقر بأني أجد نفسي

---

(١) Duinese Elegies .

معها على طرف النقيض الأقصى . وقد كان من الممكن أن أكتفي بالاستمتاع بالجمال اللفظي وأتأثر بموسيقا الشعر ، وإنما يجب عليّ أن أقسر نفسي على الدخول في فكرٍ عسيرٍ عليَّ وغير ملائم في وقتٍ معاً .

وسوف تلاحظ أنني كنت ، في هذا المدّ والجزر ، وهذا التحرّك جيئة وذهاباً ، وهذا التداني والتباعد ، أو المطابقة والتمييز ، حريصاً على اجتناب مصطلَحيْ الشكل والمضمون ، اذ ان فكرة تقدير الشكل دون المضمون ، أو تقدير المضمون مع تجاهل الشكل ، وهم من الأوهام . فإننا اذا تجاهلنا مضمون قصيدة أخفقنا في تقدير الشكل ، واذا تجاهلنا الشكل لم ندرك المضمون ـــ ذلك لأن معنى القصيدة يوجد في كلمات القصيدة ، وفي تلك الكلمات وحدها ، كما أن ما كنت أتحدث عنه لا يستهلك المضمون ولم نكن ، فيما كنت أقوله ، معنيّين بالمضمون كله ، بل بالمضمون من حيث كونه مذهباً فلسفياً فحسب ، أي أفكاراً يمكن صياغتها بكلمات أخرى ، في صورة منظومة من «الأفكار» ، لها في العقل ، دائماً ، نظامٌ بديل ممكن يتقبّلها . وهذا المذهب الفلسفي يجب أن يكون قابلاً للدفاع عنه . فالقصيدة الصادرة عن دين يصدِمُنا من حيث كونه نافهاً على الإجمال ، أو عن فلسفة تبدو لنا حماقة صرفة ، لن تبدو ، ببساطة ، قصيدة على الإطلاق . ومن نواحٍ أخرى ، فحين يتناول قارئان متعادلان ذكاءً وإحساساً ، قصيدة عظيمة ، أحدهما من منطلق الإيمان بفلسفة الكاتب ، والآخر من منطلق فلسفة مختلفة بعض الاختلاف ، فإنما يفترض فيهما أن يميلا الى نقطة قد لايبلغانها البتة بلوغاً تاماً ، وعندها يتوازى التقديران . وعلى هذا يمكن إدراك أن الأستاذ هيللر والسيد هولتهوزن يمكنهما أن يصلا تقريباً إلى نقطة الاشتراك في تقديرهما لريلكه .

وقد تطرّقت الى هذا التحليل لا من أجل ذاته ، بل لكي أصل الى استنتاج مفاده أن هناك شيئاً ما في أعظم ألوان الشعر ، هو أكثر من «الأفكار» الخاصة بالنوع الذي نضطر إمّا الى قبوله وإمّا إلى ردّه ، ويتمّ التعبير عنه بصورة تجعل الكلّ عملاً فنياً . وسواء أكانت الفلسفة أو العقيدة الدينية عند دانتي أو

شكسبير أوجوته مقبولة عندنا أم لم تكن مقبولة (وفي الواقع فإن مسألة المعتقدات التي كان يعتنقها شكسبير لم تجر تسويتها أبداً بصورة نهائية) فهناك الحكمة التي نستطيع أن نتقبلّها جميعاً . وأنّ تعلّم الحكمة هو ، على الضبط ، ما يجب أن نجشّم أنفسنا مشقة الاختلاف إلى هؤلاء الرجال من أجله ؛ وأن كونهم رجالاً حكماء هو السبب الذي ينبغي أن يحملنا على محاولة التغلب على كراهيتنا أولا مبالاتنا إذا رأينا واحداً منهم غير ملائم . أما الأديان ذات الوحي ، والمذاهب الفلسفية ، فلا بدّ لنا أن نعتقد أن واحداً منها صحيح والأخرى خاطئة ، ولكن العقل الكلي الواحد[٢] ، هو ذاته بالقياس إلينا جميعاً ، في كل مكان . ولو لم يكن كذلك فأية فائدة يمكن أن يجنيها الأوروبي من الأدبانيشاد[٢] أو النيكايساس البوذية[٣] ؟ ان هو إلا شيء من المران الذهني ، واشباع فضولي ، وإحساس ممتع كذلك الاحساس الناشيء عن تذوق طبق شرقي طريف . لقد قلت ان الحكمة لايمكن تعريفها حقاً ، فما هي حكمة جوتّه ؟ إن أقوال جوته في النثر أو في الشعر ، هي كما أشرت ، مجرد ضروب من التصوير لحكمته ، على أن أفضل دليل على حكمة كاتب عظيم شهادة أولئك الذين يستطيع كلٌّ منهم أن يقول ، بعد التعرّف الطويل على أعماله : «أنا أشعر أنني ازددت حكمة بسبب ماأنفقت من وقت معه» . ذلك لأن الحكمة تنتقل على مستوى أعمق من مستوى العرض المنطقي ، وكل لغة فهي غير ملائمة ، ولكن ربما كانت لغة الشعر هي اللغة الأكثر قدرة على ايصال الحكمة ، وإنما تستكنّ حكمة الشاعر العظيم في أعماله ، ولكن حين نطلع عليها نغدو ، نحن أنفسنا ، أكثر حكمة . أمّا أن جوته كان من أكثر الناس حكمة فقد سلّمت بذلك منذ عهد بعيد ، وأما أنه كان

---

(١) the Upanishads .

(٢) Slyoýos Lvvos ، (انظر المعجم الفلسفي ، كرم ، شلالة ، وهبة) ص ١٤٤ . مادة لوغوس .

(٣) the Nikayas .

شاعراً غنائياً عظيماً فقد انتهيت الى ادراك ذلك منذ عهد بعيد . وأما أن الحكمة والشعر لاينفصلان في الشعراء ذوي المنزلة الأعلى فذلك شيء لم أنته إلى ادراكه إلّا بعد أن غدوت ، أنا ، أكثر حكمة نوعاً ما . وأعود الى التحديق في ملامح جوته على رف مدفأتي الجداريّة . لقد سميته ، هو والآخرين ، الشعراء الثلاثة الذين هم

أوروبيون عظماء بصورة لاجدال فيها . غير أني لاأودّ أن أختتم الحديث دون أن أذكّرك بأني أتصوّر هؤلاء الرجال كلاً منهم في معزل عن الآخر ، لافي النوع بل في الدرجة ، وأنه قد وجد آخرون ، حتى ضمن إطار الذاكرة الحية ، ممن يعدون من الفئة ذاتها ، وأن ذلك المقياس الواحدلبقاء ثقافتنا الأوروبية في المستقبل سيتمثل في قدرة الشعوب الأوروبية على مواصلة إخراج مثل هؤلاء الشعراء . وحين يأتي العصر الذي يكفّ فيه مصطلح الأدب الأوروبي عن أن يكون له أي معنى فسوف يذبل أدب كل أمة من أممنا ، وكل لغة من لغاتنا . ويضمحلّ أيضاً .

روذيارْد كيبْلنْغ[1]

هناك أسباب متعددة تجعلنا لانعرف قصائد كيبلنغ معرفة جيدة على النحو الذي نظنه ، فحين يُعرَف امرؤ في المقام الأول على أنه كاتب في القصص النثري نكون ميّالين — وبصورة منصفة ، كما أظن ، في العادة — الى النظر الى شعره على انه نتاج ثانوي، وأنا اعترف بأنني أرتاب في أن أيَّ أمرىء يستطيع أن يقسّم نفسه بحيث يكون قادراً على مثل هذه الأشكال المتباينة أشد التباين من التعبير، من شعر ونثر. واذا استثنيت في حالة كيبلنغ فليس ذلك لانني أحسب أنه نجح في جعل هذه القسمة ناجحة، بل لأنني أحسبَ أن شعره ونثره لا ينفصلان — لأسباب سيكون عرضُها غرضَ هذه المقالة بصورة جزئية ، وأنه لا بدّ لنا ، آخر الأمر أن نفصِل في أمره . لا بصورة منفصلة، شاعراً ، وكاتباً للقصص النثري ، بل على أنه مبتكر شكلاً مختلطاً ، وعلى هذا فالمعرفة بنثره ضرورية لفهم شعره ، والمعرفة بشعره ضرورية لفهم نثره ، ولذلك فإن اهتمامي هنا بشعره في ذاته

---

(١) مقدمة كتاب « مختارات من شعر كيبلنغ » الصدر عن دار Faber & Faber بالاشتراك مع ميثوين وماكميلان عام ١٩٤١ ، وكذلك في امريكا عن دار دوبلداي .

«المؤلف»

لايتجاوز هدف احلالِه محلَّه فيما بعد، ورؤية مجمل العمل بمزيد من الوضوح . ففي معظم الدراسات التي قرأتها عن كيبلنغ يبدو لي أن الكتاب تناولوا الشعر على أنه ثانوي، وأنهم ، بعملهم هذا، تجنبوا السؤال ــ الذي يطرحه مع ذلك كل سائل ــ وهو : هل يعد شعر كيبلنغ شعراً حقاً ، وإذا لم يكن كذلك فما عساه يكون ؟

أما المنطلق في شعر كيبلنغ فهو الباعث لدى كاتب القصيدة الغنائية (Ballad) .والقصيدة الغنائية طراز من الشعر لم نتزوّد بالوسائل النقدية الملائمة لتقديره. ولذلك فنحن نميل إلى نبذ القصائد، بالاستناد إلى مقاييس شعرية لاتصحّ .ولذلك يجب أن تكون مهمتنا أن نفهم النموذج الذي تنتمي اليه قبل محاولة تقييمها : يجب أن ننظر فيما كان كيبلنغ يحاول ان يعمل ،وما كان يحاول ألّا يعمل، وهذه المهمة نقيضٌ ماكان يواجهنا في العادة حين نحاول الدفاع عن الشعر المعاصر. فنحن نتوقع أن نُضطَّر الى الدفاع عن شاعر ضد تهمة الغموض : واذا نحن نضطر الى الدفاع عن كيبلنغ ضد تهمة الوضوح المفرط. ونحن نتوقع أن يلام الشاعر لقلة احترامه لذكاء الرجل من عامة الناس، أو حتى لاستخفافه المتعمدّ بذكاء الرجل من عامة الناس : فإذا نحن نضطر الى الدفاع عن كيبلنغ ضد تهمة كونه « صحفياً » لا يحتكم إلاّ لأكثر الانفعالات الجماعية ابتذالاً . ونحن نتوقع من شاعر أن يتعرض للهزء لأن نَظْمَه لا يبدو أنه يستقيم للوزن : فإذا نحن نُضطَّر الى الدفاع عن كيبلنغ ضد تهمة كتابة أشياء ذات جرس وصليل وبجملة القول أن الناس يسخطون على الشعر الذي لايفهمون، ويزدرون الشعر الذي يفهمونه بغير عناء، مثلما يهين المستمعين متحدثٌ يفرط في التعقيد، وكذلك متحدثٌ يشكّون في أنه يفرط في التبسيط.

وثمة عقبة أخرى في طريق تقدير كثير من قصائد كيبلنغ ،وهي أهميّة موضوعها ، وخاصتها المرتبطة بالمناسبات، وارتباطاتها السياسية .فالناس يميلون في الغالب الى الاستخفاف بالشعر الذي يبدو أنه لاتأثير له في الوضع الراهن ، ولكنهم يميلون دائماً الى تجاهل مايبدو أنه يؤثر على وضع الأمس فحسب. فقد

يساعد الارتباط السياسيّ على منح الشعر انتباهاً مباشراً . وإذا كان الشعر سيقرأ، فسوف يُقرأ غداً على الرغم من هذا الارتباط. وإنما يدان الشعر بأنه «سياسي» حين لانقر السياسة على أن أغلبية القراء لاتريد كلًّا من الامبريالية أو الاشتراكية في الشعر، غير ان المسألة ليست فيما هو عرضيّ ، بل فيما هو دائم : فالشاعر الذي يبدو أنه لم يفقد صلته بعصره تماماً يمكن أن يظل لديه شيء هام جداً يقوله. والشاعر الذي تناول مشكلات عصره لن يتخطاه الزمن بالضرورة. فالمقاطع الشعرية من «الدير الكبير» لأرنولد تعبّر عن لحظة من الشك التاريخي سجلها عقلها الممثل لها أكثر مايكون التمثيل، وهي لحظة عبرت، وخلفّها معظمنا وراءه. في اتجاه أو آخر.. غير أنها تمثل اللحظة الى الابد.

ولذلك فعلينا أن نحاول العثور على الدائم في شعر كيبلنغ ، ولكن هذا لايعني ببساطة أن نفصل الشكل عن المضمون ، بل يجب أن ننظر في المضمون ذاته، في الموقف الاجتماعي والسياسي في تطوره، وأن نبحث، بعد القيام بجهد لعزل أنفسنا عن افتراضات جيلنا ،أيوجد شيء ما في كيبلنغ أكثر مما عبّر عنه الرسم الكاريكاتوري لبيربوم الذي يمثل اجازة مصرف كورنية فيرثوزو على نهر الشبرية.

١

ولم أجد في مختاراتي من شعر كيبلنغ مكاناً لأقدم المنشورات : وعلى وجه الدقة، تبدأ المختارات من الصفحة ٨١ من طبعة المجموعة . فالعمل الأقدم من آثار الصبا، ومع ذلك فهو عمل يعد من المطالعات الضرورية من أجل الفهم الكامل لتقدم كيبلنغ ،لصدوره في وقته واحرازه نجاحاً في وقته ، ويعد معظمه كما كان يُقصَد به أن يكون، مطالعة خفيفة في صحيفة انكليزية بالهند، وهو يكشف عن ذلك الاطلاع المبكّر في النضج ذاته، على المستوى الأكثر سطحية من الضعف البشري، الذي يعد مؤثراً ومثيراً معاً في بعض بواكير قصصه عن الهند.

ومن الواضح أنه عمل شاب نشيط يمكن أن يحرز تقدماً بعيداً في الصحافة . ولكن معظمها لايشير أية إشارة، لا في الاحساس ولا في الإيقاع ، إلى أن الكاتب خليق أن يكتب ذات مرة قصيدة تذكر. وليس من الضروري أن نقول أنه ليس شعراً. فالمذهل والمثير للاهتمام أنه لايتظاهر بمظهر الشعر. وأنه ليس بعمل شاب خليق أن يشك المرء في أن لديه أي طموح لأن يكتب شعراً ، أمّا أنه موهوب، وأما أنه جدير بالملاحظة فذلك مايتضح حين تعلم كم كان صغيراً : غير أن الموهبة يبدو أنها مقتصرة على العرَضيّ، ويبدو الكاتب أنه لايَنزِع الى شيء أعلى .

وعلى كل حال فقد كانت هناك مؤثرات أدبية في الخلفية .فلدينا بين أشعاره معارضة لـ (أطلانطا في كاليدون) صيغت من أجل أغراضه الخاصة المباشرة .ونحن نتذكر أيضاً ، أن ماكنتوش جلال الدين (الذي يقدم الينا على أنه على فَلْوٍ بعير وهو ينشد «أغنية الخميلة»(١) أنشد في إحدى المناسبات كل قصيدة « أيام هزيمة أطلانطا Atlanta feating time » معتمداً على ساق سرير وكان هناك ارتباط كيبلنغ العائلي بمجتمع ما قبل أيام رافائيل ، كما أن دين كيبلنغ لسوينبورن(٢) دين كبير ، وما هو بالتقليد أبداً : فالمفردات مختلفة ، والمضمون مختلف ، والإيقاعات مختلفة ، وهناك حوار داخلي واحد مبكّر ، هو أقرب كثيراً إلى أن يكون تقليداً قريباً لبراوننغ منه إلى أي شيء يتصل بتقليد سوينبورن. ولكن تأثير براوننغ يعدّ أشدَّ ما يكون جلاءً في قصيدتين هو فيهما مخالف لبراوننغ في الأسلوب مخالفة قصوى — وهما « أنشودة أندروز » و « ماري جلوستر » فلماذا يختلف تأثير سوينبورن وبراوننغ كل هذا الاختلاف عمّا توقعت ؟ الأمر يرجع ، فيما أعتقد ، إلى فرق في الباعث ، فما كتبه هذان إنما كان يقصد به أن يكون شعراً : أما كيبلنغ فلم يكن يحاول أن يكتب شعراً على الإطلاق .

---

(١) The Song of Boroer .

(٢) Algernon Ch. Swinlurne (١٨٣٧ — ١٩٠٩) شاعر وناقد انكليزي .

وهناك كثير من كتاب النظم الذين لم يكونوا يهدفون الى كتابة الشعر، وقد طوى النسيان معظمهم بسرعة، والفرق هو أنهم لم يكتبوا شعراً قط. أما كيبلنغ فيكتب الشعر بالفعل، غير أن هذا ليس ماكان يقصد اليه. وهذه الغرابة في القصد هي ماكان يجول في ذهني لدى تسميتي كيبلنغ «كاتب القصيدة الغنائية». وسوف يقتضي توضيح ماأقصده بذلك بعض الوقت. ذلك أنني أقوم بتوسيع معنى كلمة «القصيدة الغنائية ـــ Ballad» وبتحديدها أيضاً الى حد ما . فمن الحق أن هناك خيطاً لاينقطع من المعنى الذي يربط بين الأنواع المتباينة من الشعر الذي تم تطبيق مصطلح «القصيدة الغنائية ـــ Ballad» عليه. ففي «قصيدة الحدود» القصصية تتجه النية الى سرد قصة عن طريق مايُعَدُّ ،في تلك المرحلة من الأدب ، الشكل الطبيعيّ للقصة التي يقصد بها اثارة الانفعال. والشعر فيها عارضٌ ولاشعوري الى حد ما، والقالب هو المقطع الشعري القصير المقفى. ويتركزّ انتباه القارىء على القصة والشخصيات، ولابد أن يكون للقصيدة الغنائية معنى ممكن الفهم بصورة مباشرة من قبل مستمعيها. وقد تؤدي مرّات الاستماع المتكررة الى توكيد الانطباعات الأولى، وتكرار الأثر ، غير أن الفهم الكامل ينبغي تبليغه في سماع[1] واحد. ويجب أن يكون الشكل العروضي بسيط النوع مما لا يلفت الانتباه إلى ذاته ، غير أن ضروب التكرار والمرجّعات (اللازمات) يمكن أن تسهم في أثرٍ سحري .وينبغي ألا تكون هناك تعقيدات عروضية تتناسب مع ضروب التدقيق في الاحساس التي لايمكن التجاوب معها بصورة مباشرة. وفي مرحلة أخرى من الثقافة ـــ كما هو الحال عند الانجلو ساكسون، وفي الأشكال المتقنة من اللغة الويلزية ـــ يطور الشعر فعالية شعورية تقتضي فعالية في التقدير من جانب المستمعين وتفرض الأشكال على المنشد قيوداً وعقبات يعرض براعته في التغلّب عليها. ويجب أن نتذكر أن هذه الشوائب ليست موجودة فيما

---

(١) hearing .

نسميه «الأدب الحديث» ،أو في المراحل اللاحقة من تطور الآداب الكلاسيكية كالأدب اللاتيني أو اليوناني أو السنسكريتي أو الفارسي أو الصيني: وهي مرحلة يتم الوصول اليها أحياناً في شعر الشعوب ذات الثقافات الأدنى . ومن الناحية الأخرى فإن شعر القصيدة الغنائية ليس، ببساطة، مرحلة في التطوّر التاريخي : فالقصيدة الغنائية تحافظ على وجودها وتتطوّر على طريقتها الخاصة ، وتتلاءم مع مستوى ثابت من الاستمتاع بالأدب . فهناك دائماً جمهور للقصيدة الغنائية لايستهان به. غير أن الشروط الاجتماعية للمجتمع الحديث تجعل كتابة القصيدة الغنائية أمراً عسيراً . وربما كان ذلك الآن أشد صعوبة مما كان عليه في الوقت الذي كتب فيه قصائد «حجرة الكوخ» الغنائية : ذلك لأن كيبلنغ كان على الأقل يتمتع بالإلهام والحيوّية الصادرين عن مسرح المنوّعات .

ولكي نخرج قصيدة غنائية معاصرة، لايجدينا بوجه خاص أن نعتنق وجهات نظر اجتماعية متقدمة، أو أن نعتقد أن أدب المستقبل يجب أن يكون أدباً «شعبياً» .فالقصيدة الغنائية يجب أن تكتب من أجل ذاتها . ومن أجل أغراضها الخاصة، وسيكون من الخطأ، أيضاً، ومن النوع الفاحش من الخطأ، أن نفترض أن مستمعي القصائد الغنائية يتألفون من عمال المصانع، وعمال المطاحن، وعمال المناجم، والعمال الزراعيين، فهم يتألفون بالفعل من أناس من هذه الفئات ،ولكن تركيب هؤلاء المستمعين ليس له علاقة ، كما أشكّ ، بأي ترتيب طبقي ، اجتماعي أو اقتصادي ، للمجتمع ، إذ يتم تجنيد المستمعين لأنواع الشعر المتطورة بصورة أرقى، وحتى للأنواع الأكثر اقتصاراً على الفئات القليلة، من كل مستوى: وفي الغالب يجدها غير المثقفين أسهل تقبّلاً مما يجدها أنصاف المثقفين. ومن الناحية الأخرى فإن جمهور مستمعي القصيدة الغنائية يتضمن كثيراً ممن هم ، بحسب القواعد، ذوو ثقافة عالية. فهو يتضمن كثيراً من ذوي السلطان، والمثقفين، وذوي الاختصاص العالي، وورثة الرفاه.ولست أقصد الاشارة الى أن الجمهورين ينبغي أن يكونا، أو لابد أن يكونا، عالَمين: بل أقصد أنه سيكون هناك جمهور واحد من المستمعين ، لايقدر إلّا على مايمكن أن أسميه بالاصغاء الى القصيدة الغنائية،

وجمهور أصغر من المستمعين قادر على الاستمتاع بكل من القصيدة الغنائية وأشكال الشعر الأشد صعوبة . فالانتباه الى القصيدة الغنائية هو مايتوجه اليه كيبلنغ الآن : ولكن ذلك لايعني أن كل قصائده لاتكون جذابة إلّا على ذلك المستوى .

على أن ماهو غير مألوف في قصائد كيبلنغ الغنائية إنما هو تفرّده في نيّة محاولته ألاّ يفضي الى ذي العقل البسيط بأكثر مما يمكن استيعابه في قراءة واحدة أو سَماع واحد. وهي أفضل ماتكون حين تقرأ بصوت عال، ولاتقتضي الأذن تدريباً لمتابعتها بسهولة، ويواكب هذه البساطة في الغَرض موهبةٌ في الكلمة والعبارة والإيقاع ، من الطراز الأول . وليس هناك شاعراً أقل منه تعرضاً لتهمة تكرار نفسه . وفي القصيدة الغنائية يجب ألاّ يكون المقطع الشعري مسرفاً في الطول ، وألاّ يكون طراز القافية مفرطاً في التعقيد[1] . ويجب أن يكون المقطع الشعري ممكن الفهم مباشرة على الإجمال ،أما اللازمة ففي وسعها آن تساعد على الالحاح على الهوّية التي يتوّفر ضمنها نسق محدود من ضروب التغيير. ومن الممكن ملاحظة تنوّع الشكل الذي يسعى كيبلنغ الى ابتكاره لقصائده الغنائية : فكل شيء متميّز ،ومتلائم بصورة كاملة مع المضمون، والجو النفسيّ الذي يترتّب على القصيدة أن تبثهّ. ولاتتسم صياغة الشعر بالإفراط في النظام. فلا توجد النبضة الرتيبة إلّا حين يكون الترتيب هو مايقتضيه الحال، كما أن ضروب الشذوذ في التقطيع العروضي لها مجال واسع. ونجد أحد أكثر التمارين إمتاعاً في الجمع بين الإيقاع الثقيل، وتنويع إيقاع الخطو في (داني ديفر ـــ Danny Deever) وهي قصيدة لها شأنها من الناحية التقنيّة (وكذلك في مضمونها). فالتكرار الدوريّ النظامي لنهايات الكلمات ذاتها، وهو ذلك الذي يحقق كسباً هائلاً عن طريق القافية غير الكاملة (Parade و Said) ،

---

(١) على الرغم من أنه كان في وسع كبلنغ أن يعالج شكلاً بالغ الصعوبة ، كالموشّح السداسي . (seatisla) .

يعطي الإحساس بأقدام تسير، وبحركة الناس في تشكيل منظم ــ في وحدة للحركة تزيد من حدة هَوْل المناسبة، والمرض الذي يتمكّن من الناس أفراداً كما يشير إيقاع الخطو المتسارع قليلاً في الأبيات الختامية إلى تغيّر في الحركة وفي الموسيقا، وليس هناك كلمة أو عبارة واحدة تلفت الانتباه إلى ذاتها فوق ما ينبغي، أو لا توجد من أجل التأثير الشامل، فحين تأتي الذروة في قوله:

وقالت الأرتال في الموكب: ما ذلك الذي يَنْشُجُ فوق رؤوسنا؟ فقال ضابط الجيش: إنها روح داني التي تمرّ الآن.

(حيث تعد كلمة «ينشج» ــ Whimper ــ صائبة بدقة) يكون الجوّ مهيّأً من أجل تعليق كامل لعدم التصديق.

وسيكون من قبيل التضليل أن نوحي بأن كل قصائد كيبلنغ، أو على الأقل، كل ما يهمّ منها، قصائد غنائية، فهناك تباين في الأنواع، وكل ما أقصد إليه أن الاقتراب من فهم ما كان يحاول أداءه في كل أشعاره المتنوعة إنما يكون من خلال باعث القصيدة الغنائية. على أن أفضل تمهيد من أجل عَرْضي الراهن هو لفت الانتباه إلى اثني عشرية أو نحو ذلك من القصائد المتميزة التي تمثل أنماطه المختلفة.

أما القارىء الذي يعد اقتراب القصيدة الغنائية من الشعر هو الأكثر طبيعيّة عنده فليس به حاجة إلى أن نريه أن شعر كيبلنغ يبلغ من حين إلى آخر «إرهاف» الشعر. إذ أن ما هو أكثر نفعاً بالقياس إلى أمثال هؤلاء القراء أن نناقش المضمون والنظرة إلى الحياة، وأن نتغلّب على الأحكام المُسبقة التي يمكن أن تنطوي عليها صدورهم حيال أي شعر تختلف مادة موضوعه أو وجهة نظره عمّا يتفق أن يتقبّلوه، لنفصلها بعد ذلك عن ارتباطها، الخارج عن الموضوع، بحوادث ومواقف تالية. وسوف أُحاول ذلك في القسم التالي، ولدى اختيار الأمثلة التالية هنا كان الأقرب إلى ذهني ذلك القارىء الذي إذا اعتقد أن كيبلنغ كتب أغاني مقفّاة سياسة شدّد على نبرة كلمة «أغاني مقفّاة» أكثر من كلمة «سياسية».

فالانطباع الأول الذي يمكن أن نخرج به من اختبار عدد من القصائد المختارة لبيان التنوّع، هو أن ذلك التنوّع كبير إلى درجة تبعث على الشك، أي أننا قد نعجز عن أن نرى فيها أكثر من براعة فائقة لفنان كان يستطيع أن يتحوّل إلى أي شكل ومادة، متى شاء، وقد نعجز عن استجلاء أية وحدة. وقد نُحمَل على التسليم بأن القصيدة الواحدة بعد الأخرى لها لحظتها «الشعرية» ونحن نعتقد مع ذلك أن اللحظات ليست إلاّ عرضيّة أو وهمية. وسيكون من الخطأ أن نفترض أن ليس هناك إلاّ قليل من القصائد التي يمكن اختيارها على أنها «شعر»، وأن نفترض، ضمناً، أن الباقي لا حاجة إلى قراءته. على أن المختارات التي يتم إعدادها بهذه الطريقة ستكون عشوائية، إذ لا يوجد حفنة من القصائد يمكن عزلها، على هذا النحو، عن الباقي، وسيكون ذلك مضلّلاً، لأن دلالة «القصائد» ستضيع مع الخلفية الخاصة «بالشعر»، مثلما تُفتَقَدُ دلالة الشعر، إلاّ مع سياق النثر. وما من جزء من أعمال كيبلنغ، ولا فترة من عمله يمكن تقديرها على الإجمال دون أن تؤخذ الأعمال الأُخرى في الحسبان. وفي النهاية فإن هذا العمل، الذي إذا دُرس بصورة تدريجيّة يبدو أنه لا وحدة له وراء المصادفة الخاصة بالظروف الخارجية، ينتهي إلى إظهار وحدة من نوع بالغ التعقيد.

ولذلك فإذا قمت بلفت الإنتباه بوجه خاص إلى «داني ديفر» على أنها قصيدة غنائية من طراز قصيدة «غرفة الكوخ» التي تحقق إرهاف الشعر الى حد ما، فليس ذلك بغرض عزلها عن القصائد الغنائية الأخرى، من النموذج ذاته، بل بما يذكّر بأنك لاتستطيع مع كبلنغ أن تخطّ خطاً يغدو وراءه بعض النّظم «شعراً» ،وأن الشعر، حين يأتي، يدين بوزن تأثيره الى كونه شيئاً فوق مستوى المجادلة ،شيئاً أكثر مما أخذ الكاتب على عاتقه أن يعطيك، وأن المسألة ليست أبداً، ببساطة، ذريعة، أو مناسبة للشعر. وهناك قصائد أخرى تزداد فيها صعوبة وضع المرء اصبعه على عنصر الشعر، عمّا هو الحال في «داني ديفر» .وثمّة قصيدتان ترتبطان معاً، هما :«أنشودة ماك اندروز» و«ماري جلوستر» . وهما حواران

داخليآن مسرحيآن، ومن الواضح أنهما تدينان، كما قلت، بشيء ما لابتكار براوننغ، على الرغم من انهما قصيدتان غنائيتان من الوجهة العروضية، ومن الوجهة الفعلية. وقد اختار الرأي الشعبيّ الأولى لتكون الأكثر علوقاً بالذاكرة ، وأحسب أن رأي العامة على صواب، غير أنه ليس من اليسير أن نقول، على الضبط، ماالذي يرفع (أنشودة ماك اندروز) فوق (ماري جلوستر) . فليس من اليسير أن نستبعد من الأذهان مالك السفينة الجشع في القصيدة الأخيرة. كما أن وجود الابن الصامت يضفي مزيّة مسرحّية مفتقدة في مناجاة النفس، في (مالك اندروز) .على أن إحدى القصدتين ليست بأقل نجاحاً من الأخرى ،ولئن كانت قصيدة (ماك أندورز) أكثر عُلوقاً بالذاكرة فما ذلك لأن كبلنغ أكثر استيحاءً عن طريق التفكير بالنجاح مع التقصير، منه عن طريق التفكير بالتقصير في النجاح ، بل لأن هناك شعراً أعظم في مادة الموضوع .وأن (ماك أندروز) التي التي تبدع شعر السفينة ، كما أن كيبلنغ هو الذي يبدع شعر ماك أندروز .

ونحن نتحدث في بعض الأحيان وكأن الكاتب، الذي هو الصانع الأكثر شعوراً، والأكثر اجتهاداً ودأباً، هو الأكثر بعداً عما يروق القارىء العادي ، وكأن الكاتب الشعبي هو الكاتب الذي لافنّ عنده ،غير أنه مامن كاتب غُني قط بالصنعة البارعة في الكلمات أكثر من كبلنغ: وهذا هوى يضفي احتراماً فائقاً على الفنان من أي نوع، وعلى الصانع في اية صناعة[١] وربما كان له علاقة باحترامه للماسونيين. وتترددّ مشكلات الفنان الأدبّي على نحو ثابت في قصصه[٢]، ومثال

---

(١) عن الثور الذي كان يفكّر ، في حلبة الثيران : « ثار ثورة عارمة ، ثم تظاهر بالهزيمة ، فأخلد الى اليأس في استسلام مهيب كالتمثال ، ثم اندفع في نوباتت متجدّدة من الحنق — ولكنه يقسم دائماً بتجرّد الفنان الحقّ الذي يعرف أنه ليس سوى وعاء « للانفعال ، على حين ان الآخرين ، لا هو ، يجب أن يشربوا » .

(٢) في « بيّنات الكتاب المقدس » (وهي قصة صدرت عن دار سَيكْس فقط) يناقش

ذلك في (اللاسلكي) حيث تجري مطابقة مساعد الصيدلي الفقير المصدور في ليلة من الليالي مع كيتس لحظة كتابته (أمسية سانت أجنس) ،وفي (أجمل قصة في العالم) حيث يجشم كبلنغ نفسه مشقة تقديم قصيدة جيدة جداً ، في شعر أقرب إلى أن يكون حراً (الكادحون في مطبخ السفينة) وقصيدة رديئة جداً في وزن نظامي، ليصور الفرق بين القصيدة التي تشق طريقها الى وعي الشاعر، والقصيدة التي يفتعلها الكاتب نفسه. وبالطبع فإن الفرق بين صناعة الشعر وفنّة عسير التحديد كالفرق بين الشعر والقصائد الغنائية. ولن يجدينا أن نقرّر مكان كبلنغ من الشعر : ولانستطيع إلّا أن نقول أن براعة الصنعة عند كبلنغ شيء يعتمد عليه أكثر مما هو الحال عند بعض الشعراء الأعظم منه، وأنْ ليس هناك أية قصيدة ،حتى في الأعمال المجموعة، يعجز فيها عن أداء ماقصد الى أدائه. وقد تخونه في بعض الأحيان براعة الصنعة عند الشاعر العظيم: ولكنه يفعل في أعظم لحظاته مايفعل كبلنغ في العادة على مستوى أدنى وهو الكتابة بشفافية، بحيث يكون انتباهنا متوجهاً إلى الموضوع ، لا إلى الوسيلة ، ومثل هذه النتيجة لا تتحقق ببساطة بغياب الزخرف ـــ ذلك لأن غياب الزخرف قد يخطيء في لفت الأنتباه الى ذاته ـــ بل بألّايستعمل المرء الزخرف أبداً من أجل ذاته(٣). على الرغم من أن مايظهر أنه فائض عن الحاجة ، مرة ثانية، يمكن أن يكون مهما في الواقع. ثم أن من المشكلات التي تنجم بصدد كبلنغ مايتعلق بتلك البراعة في الصنعة التي التي يبدو أنها تمكنه من الانتقال من شكل الى شكل، على الرغم من أن ذلك يتم دائماً بلغة يمكن تمييزها، ومن موضوع الى موضوع ،بحيث لانشعر بدافع داخلّي

شكسبير وجونسون مشكلة اختيار الكلمات التي يطرحها عليهما أحد مترجمي الكتاب المقدس المسمى باسم الملك جيمس .

(٣) تتسم الكلمة العظيمة لإينو باربوس في (انطونيو وكليوباترا) بدرجة عالية من الزخرفة ، ولكن للزخرفة غرضاً وراء جمالها الذاتي .

قسريّ للكتابة حول هذا أكثر من ذاك ــ وهذا تعدّد في الجوانب يمكن أن يحملنا على أن نشك في أنه لم يكن أكثر من ممثل أدوار(١). ونحن نبحث، في الشاعر، وفي القصاّص، عما سمّاه هنري جيمس «الرسم في السجاّد»(٢). وهذا الرسم جليٌّ بصورة كاملة عند أعظم الشعراء المحدثين (ذلك لأننا نستطيع أن نكون على يقين من وجود الرسم دون أن نفهمه فهماً كاملاً) : وأنا أذكر يتيسْ عند هذه النقطة بسبب التضادّ بين تطوره الذي يتجلّى في الطريقة التي يكتب بها. وتطور كبلنغ، الذي لايكون ظاهراً إلّا فيما يكتب عنه، ونحن نتوقع أن نحس، مع الكاتب العظيم، أنه كان لابدّ له أن يكتب عن الموضوع الذي تناوله، وبتلك الطريقة. وما من كاتب يعدل كبلنغ في علّو شأنه يعُسر معه استجلاء هذا الدافع القسرّي الداخلي، وهذه الوحدة في التنوّع ،أكثر مما يعسُر معه .

وانتقل من القصائد الغنائية المبكرّة الى ذكر طائفة ثانية من شعر كبلنغ، وهي تلك القصائد التي تنشأ عن الأحداث المحلّية أو تعلّق عليها، وبعض هذه، كقصيدة «هدنة المُضارب»(٣)، وهي في صورة خرافة تهذيبية، لايرمي الى هدف فائق السموّ(٤) . ولكن المقدرة على كتابة شعر جيد للمناسبات موهبة جد نادرة في الواقع : وكانت لكبلنغ هذه الموهبة، وقد تولّى الالتزام باستخدامها استخداماً بالغ الجدّية . وينبغي أن أضع في مكانة فائقة العلّو، من هذا النموذج من القصائد ،قصيدة مستوحاة من فضائح ماركوني، من حيث هي هجاء جامح العاطفة يصل الى درجة البلاغة الحقيقية (وهي قصيدة تصور ،بصورة عرضية ،التأثير الهام للصور البيانية الخاصة بالكتاب المقدس، ولغة الترجمة المعتمدة على الكتاب

---

(١) Per for mer .

(٢) The Figure in the Carpets .

(٣) The Tsuce of the Bear .

(٤)على الرغم من أن « هدنة المضارب » ينبغي ايرادها شاهداً بين القصائد التي تدل على نفاذ البصيرة السياسية عند كبلنغ .

المقدس في كتابته) وتعد القصائد عن كندا واوستراليا ، وتأبين الملك ادوارد السابع، ممتازة في نوعها، على الرغم من أنها لاتثبت في الذاكرة على نحو فرديّ . ويخالف موهبة شعر المناسبات موهبة في نوعين آخرين من الشعر تفوّق فيهما كبلنغ. وهما قصيدة الحكمة الساخرة (epigram) والترتيلة (hymn) أما قصائد الحكمة الساخرة الجيدة فقليلة جداً في الانكليزية، كما أن الكاتب العظيم للترتيلة نادر جداً ، وكلاهما من النماذج الموضوعية الى حد فائق في الشعر : ومن الممكن، والواجب، أن يُشحنَا بإحساس حاد، ولكن لابد أن يكون إحساساً قابلاً للمشاركة بصورة كاملة، وهي ممكنة بالقياس الى كتاب غير ذاتيين مثل كبلنغ ، وأرجو من القارىء أن يمعن النظر في «كلمات الحرب التذكارية»(١)، وأنا أعدّ كبلنغ كاتب تراتيل عظيم، بالاستناد الى «الترانيم الختاميّة»(٢)، فهي قصيدة تكاد تكون أشهر من أن نحتاج إلى لفت نظر القارىء إليها ، إلاّ أن نشير إلى أنها إحدى القصائد التي ينبعث فيها شيء ما من مستوى أعمق من مستوى عقل الملاحظ الواعي للشؤون السياسية والاجتماعية ـــ شيء يتمتع بالإلهام التنبؤيّ الحق . وربما كان كبلنغ واحداً من أبرز كتاب التراتيل، على أن موهبة التنبؤ ذاتها تظهر، على المستوى السياسي، في قصائد أخرى، مثل «قمة البركان العاصفة»(٣) ،ولكنها لاتظهر في أي مكان بقوة أعظم مما هي في «الترانيم الختامية» .

ومن المستحيل ،على أية حال، أن نسلك كل قصائد كبلنغ في واحدة أو أخرى من الفئات المتميزّة المتعددة، فهناك قصيدة «معتقل الروح»(٤) التي لاأحسب أني أفهمها(٥)، و التي تزداد إلغازاً لأن الكاتب اختار أن يضعها في هذا

---

(١) epitaphs of the urar
(٢) Recesslonal .
(٣) The Storme Cone .
(٤) lyethsemane .
(٥) على الرغم من أن موت ابنه لا بد أن يكون السبب في حدّتها . « المؤلف »

الوقت المبكر في طبعته المجموعة، اذ انها تحمل العنوان الثانوي (١٩١٤ — ١٩١٨) ،وهناك قصائد الفترة اللاحقة .

ويجلو لنا شعر الفترة اللاحقة اختلافاً أعظم مما هو الحال في القصائد الأسبق .ومن الممكن أن تُطَبق كلمة «تجريب» ،وأن تُطبقّ بصورة مشرّفة، على أعمال كثير من الشعراء الذي يتطوّرون ويتغيّرون عند النضج .فحين يزداد المرء سناً يمكن ان يتحوّل الى مادة جديدة لموضوعه، أو يمكن أن يعالج المادة ذاتها بطريقة أخرى، مثلما نكبر فنعيش في عالم مختلف، ونغدو أناساً مختلفين في العالم ذاته. ويمكن أن يتم التعبير عن التغيير بتغيير في الإيقاع، وفي الصور البيانية ،وفي الشكل : على أن المجرّب الحق لايدفعه فضول لايقرّ له قرار ،أو رغبة في الجدّة، أو رغبة في المفاجأة والإدهاش ، وإنما هو دافع قسريّ الى العثور في كل قصيدة جديدة، كما كان الحال في أولى قصائده ،على الشكل الصحيح للأحاسيس التي لم تكن له سيطرة على تطورها بحكم كونه شاعراً. ولكن كما أن مصطلح «التطور» لايبدو صحيحاً كل الصحة مع كبلنغ فإن مصطلح « التجريب » لا يبدو كذلك ، فهناك تنوعّ كبير، وهناك بعض ألوان التجديد البارزة جداً في الواقع، كما في «الطريق بين الغابات» وفي «اغنية على القيثارة عن النساء الدانمركيات» :

ماذا تكون أمرأةٌ تهجرها
ونار القلب ، وساحة الدار،
لتمضي مع صانعة الأرامل العجوز الشمطاء؟

وكذلك في قصيدة «حروف رونيّة(١) على سيف ويلاند»، الفائقة الجمال ،ولكن هناك ابتكارات اصلية ، بالقدر ذاته، فيما سبق (داني ديفر) ،وهناك أيضاً، بين القصائد المتأخرة ،بعض القصائد الفائقة الجمال، متناثرة في صورة

---

(١) كتابة استمدها الجرمان القدماء من أشكال الأعواد المهشمة في أرض الغابة .

« المترجم »

ولذلك فأنا أعترف بأن الوسائل النقدية التي اعتدنا استعمالها في تحليل الشعر ونقده لايبدو أنها تؤدي عملها، وأعترف، بعد ذلك ،بأن الاستبطان في عمليتي الخاصة لايسدي عوناً — فإن جزءاً من سحر هذا الموضوع يكمن في استكشاف عقل يختلف اختلافاً كبيراً عن عقل المرء الخاص. وقد أَلِفتُ البحث عن الشكل، غير أن كبلنغ لايبدو أنه يبحث عن الشكل، وإنما يبحث عن شكل متميزّ لكل قصيدة. وعلى هذا فنحن نجد في القصائد تنوعّاً فائقاً ، ولكننا لانجد نمطاً واضحاً ، وإنما يقتضي الأمر أن نوطّد الارتباط على بعض المستويات الأخرى، ومع ذلك فإن هذا لايعكس براعة فنية فارغة، وفي وسعنا أن نكون على يقين أن ليس هناك طموح الى نجاح شعبي، ولا إلى نجاح يقتصر على فئة قليلة ،من أجل ذاته، فالكاتب ليس جاداً فحسب، بل يحمل رسالة ، وهو يمتاز ببراعة كاملة من وجوه شتى ، أى أنه قادر كل القدرة على التعبير عن نفسه ، بالشعر أو النثر: غير أن الضرورة عنده للتعبير عن الشيء ذاته، في الغالب، في قصة وفي قصيدة، هي حاجة أعمق كثيراً من مجرد الحاجة الى عرض البراعة، ولست أعرف كاتباً له كل هذه المواهب العظيمة ، يبدو أن الشعر كان له أكثر من مجرّد وسيلة . وإنما يهتم معظمنا بالشكل من أجل ذاته ، لا بمعزل عن المضمون ، ولكن لأننا نهدف إلى عمل شيء ماسيكون قبل كل شيء موجوداً ، شيء ستكون له، بالتالي، القدرة على أن يثير، ضمن نطاق محدود، أنواعاً شتى كثيرة من الاستجابات من مختلف القراء. والقصيدة عند كبلنغ شيء يقصد به الفعل — وبالقياس الى الجزء الأكبر من قصائده فإن المقصود منها ان تنتزع الاستجابة ذاتها من القراء جميعاً، وماهي إلّا الاستجابة التي يستطيعون أن يؤدوها بصورة مشتركة. أما الشعراء الآخرون — أو على الأقل، بعض الشعراء الآخرين — فيمكن أن تبدأ القصيدة عندهم في التشكل في أجزاء متقطعة (Fraqments) من الإيقاعات الموسيقية، وستظهر بنيتها أول الأمر في حدود شيء مامشابه للشكل الموسيقي ،ويجد أمثال هؤلاء الشعراء أن من المجدي أن يشغلوا عقلهم الواعي بالمشكلات المتعلقة ببراعة الصنعة تاركين المعنى الأعمق لينبثق من مستوى أدنى. وإذاً فهي مشكلة مايختار المرء ليكون في

مجال شعوره، وكم من المعنى، في قصيدة من القصائد، يتم الافضاء به عن طريق الذكاء مباشرة، وكم منه يُفضي به، بصورة غير مباشرة، التأثير الموسيقي على الحساسية ــ متذكرين دائما أن استعمال كلمة «موسيقي» واستعمال التشبيهات الموسيقية، في مناقشة الشعر، له اخطاره ،إذا لم نثابر على اختبار حدوده، ذلك لأن موسيقا الشعر لاتنفصل عن معانيه وتداعيات كلماته. وإذا فحين أقول ان هذا الحرص على الموسيقى ثانويّ وليس بالكثير الورود عند كبلنغ فإنني أُلمِح الى أي نقص في براعة الصنعة، بل الأحرى أنني أُلمِح الى نظام للقيم يختلف عن ذلك الذي نتوقع ان يحدد بنية الشعر .

وإذا كنا ننتمي إلى نوع الناقد الذي اعتاد ان ينظر في القصائد بمستويات «العمل الفني» وحده، فقد نميل الى نبذ شعر كبلنغ بمستويات لم يكن تطبيقها مقصوداً ، ومن الناحية الأخرى، فإذا كناّ ذلك الناقد الكاتب للسيرة ، الذي يهتم، في المقام الأول، بالعمل الفني من حيث هو كشف عن الإنسان فإن كبلنغ هو أكثر الموضوعات مراوغة : فما من كاتب كان أكثر منه ضنّاً بالحديث عن نفسه . أو أُوتي قدراً أقل من سوانح إشباع الفضول ، أو التعلّق بشخصه ، أو النفور منه .

وربما يتصوّر القارىء الذي يبني على الافتراض البحث، والذي عرض له هذا المقال بغير معرفة سابقة بشعر كبلنغ ، أني ندبت نفسي لقضية كاتب من الدرجة الثانية ممن لايعُقَد عليهم أمل، وأنني كنت أحاول إظهاراً لبراعتي في الدفاع أن أؤمّن بعض التخفيف لعقوبة الغفلة .وربما يتوقع المرء أن الشاعر الذي تبينّ أنه لايفصح إلّا عن قليل جداً من الحالات الخاصة لوَجْده ويأسه خليق أن يكون باهتاً مملاً، وقد يتوقع المرء أن يكون الشاعر الذي أوتي هذا القدر الكبير من الوقت لخدمة الخيال السياسي سريعَ الزوال. وقد يتوقع المرء أن يكون الشاعر الذي شُغل بصورة ثابتة على هذا النحو بمظاهر الأشياء، ضحلاً، ونحن نعرف أنه ليس بالباهت المملّ، فقد اعترتنا جميعاً هِزّةٌ في وقت أو آخر من هذه القصيدة من قصائده أو تلك، ونحن نعرف أنه ليس ممن يسرع إليهم النسيان لأننا نتذكر قدراً

كبيراً مما قرأناه له . أمّا الضحالة فتلك تهمة لا يمكن أن يوجهها إلاّ أُولئك الذين واظبوا على قراءته باهتمام صبياني فحسب، إذ لايستحوذ عليه في بعض الأحيان، التعمق، بل يكاد يستحوذ عليه نوع من النظرة الثانية وانه لفضول عابث في حد ذاته ،حتى أنه عوتب لوضعه في الدفاع عن السور فرقة رومانية قرّر المؤرخون أنها لم تكن قط قريبة منه، وأثبتت الأبحاث اللاحقة أنها تمركزت هناك بالفعل : وذلك هو نوع الشيء الذي ينتهي المرء الى أن يتوقعه من كبلنغ. وثمة كهوف أعمق وأشد ظلمةً تغلغل فيها ـــ ولايهمّ أن يكون ذلك عن طريق الخبرة أو عن طريق الخيال: فهناك إشارات في (نهاية الفقرة) ، ثم في (المرأة في حياته) و (في القارب ذاته) ، فيها من الغرابة مايكفي، فهذه الأقاصيص تخيّم عليها ظلال قصيدة مبكّرة لم أدرجها، وهي «الليلة البيضاء» ،التي تقدم صورة تعود الى الظهور في (نهاية الفقرة) .لقد كان كبلنغ يعرف شيئاً ما عن الاشياء الكامنة في الاسفل ،وعن الأشياء الكائنة وراء الحدود[1].

وأنا لم أشرح بعد شعر كبلنغ ، او السيطرة الدائمة التي يستطيع أن يحرزها عليك. وسيكون مما يكفي أن أستطيع المساعدة على إخراجه من أعشاش الحمام

---

(١) قارن وصف الألم في قصيدة « في القارب ذاته » ، (وهي قصة نهايتها أكثر صيحة بالقياس إلى الخبرة من نهاية (فتى الأدغال The Bruatuerood Boy) : « هب أنك وتر فيولين ـــ يهتزّ ـــ وقد وضع امرؤ أصبعه عليك » ، و « ضغط على وتر صورة البانجو Banjo (آلة موسيقية) ضغطاً شديداً » ، في مقابل الموجه المتكسرة في « أجمل قصة في العالم » . وقارن أيضاً قصة « مسألة بديهية » (حول الانفجار البركاني تحت البحر ، الذي يطرح غول البحر الى السطح) بالفقرة الاستهلاكية في (اليس في بلاد العجائب) ، فكلتاهما تصف أحداثاً خارجية لها تماثل دقيق مع الكابوس في بعض أشكال الفزع الروحي . على أن « مسألة بديهية » قصة أفضل من « في القارب ذاته » ، لأن التفسير النفسيّ في الأخيرة يأتي في صورة ذروة معاكسة للمعاناة .

الخاطئة(٢) .وإذا كان قارىء هذا الكتاب ينكر أن كبلنغ كاتب عظيم للشعر فأنا آمل على الأقل أنه سيكون قد عثر على أسباب جديدة لحكمه، ذلك لأن التهم العادية الموجهة ضده إمّا أن تكون غير صحيحة، وإمّا ألاّ يكون لها وزن. لقد دأبت على استعمال مصطلح (الشعر — Verse) بتفويضه الخاص، لأن هذا ما كان يطلقه هو نفسه عليه، وأن لفيه شعراً حقاً (Poetry) ولكنه حين يكتب شعر النظم (Verse) فليس ذلك لأنه حاول أن يكتب الشعر وأخفق، وإنما كان لديه غرض آخر، وكان ذلك غرضاً يتعلّق به مخلصاً، وهو ما يُعبَّر عنه في القصيدة التالية (من: مخلوقات شتىٰ: — Adiversity of Crea tures):

إذا كان العالم كله يخفي مسألة،
لأن الحقيقة قلّما تكون صديقاً لأي جمهور،
حينئذ يكتب الناس بالخرافات، كما فعل الشيخ إيسوب،
يُلمحون إلى ذلك الذي ما كان لأحد أن يُسميه بصوت عالٍ.
وكل ما يحتاجونه فلا بد أن يقدموا عليه، وإلاّ سقط،
وما لم يدخلوا السرور فلن يُسمعَوا أبداً.
وعندما تعمل الحماقة اليائسة في كل يوم

---

(٢) لفت الدكتور ج.ه. أولدهام انتباهي الى أهمية الفصل الخاص بالفن والسحر في ذلك الكتاب الجديد جداً بالاشارة إليه، وهو « مبادىء الفن » للأستاذ ر.ج. كولينغود. ويتخذ كولينغود من كبلنغ مثالاً للفنان الساحر، ويحدد الفن السحري بأنه « فن تمثيليّ، ولذلك فهو مثير للانفعالات، وهو يثير، بدافع غرض مرسوم، بعض الانفعالات دون سواها ليفرغ شحنتها في شؤون الحياة العملية ». ولكن في الوقت الذي يعد فيه كبلنغ مثالاً جيداً جداً لما يسميه « الفنان، ساحراً » فإنني لا أحس أن عبارة « الفنان، ساحراً » تمثل وصفاً كاملاً لكبلنغ كاتب الشعر.

على بث الفوضىٰ في كل ما لدينا ،
وعندما يطالب الدبُّ التنبلُ النشيطُ بموتِ الحرية ،
والخوف المعتَقل يأمر بحفر القبر للشرف ـــ
وحتىٰ في تلك الساعة المعينة ، قبل السقوط ،
ما لم يدخل الناس السرور فلن يُسمعوا أبداً .

★★★

ولا بد للحاجات جميعاً أن تسرّ ، ومع ذلك فثمة حاجة إلى بعضها لا إلى كلها ،
ولا بد للحاجات جميعاً أن تُتْعِب ، ومع ذلك نظفر ببعضها ، لا كلّها ،
ولكن يمكن أن نحرص على أن يجد الناس في ذلك السرور ،
وهم أُولئك الذين سيقتطع الجهد الحاضر عندهم من الألم اللاحق ،
وعلى هذا فقد كان بعضهم يكدح ولكن جزاءهم ضئيلاً ،
لأنهم ، على الرغم مما أدخلوا من السرور ، لم يُسمَعوا أبداً .

★★★

لقد كان هذا القفل الذي جثم على شفاهنا ،
وكان هذا النيرّ الذي رزحنا تحته ،
منكراً علينا كل صحبة .
كما كان في عصرنا وجيلنا .
أما عصر مسرّاتنا المنصرم فلا تدركه الذاكرة ،
وأمّا آلامنا ـــ فما من أحد يسمع بنا أبداً .

★★★

وماذا يسمع الإنسان ، بأية حال ، سوىٰ هدير البنادق ؟
وإلامَ يلتفت الإنسان البتة ، سوىٰ ما تأتي به كل لحظة ؟

وعندما تتجاوز حياةُ كل إنسانٍ كلّ حياة متصوَّرة،
فأي إنسان سيجد السرور في التصوّر؟
وهكذا سقطت، كما كان لا بدّ أن تسقط،
ولا يسمعُ، ولم يسمعْ، بنا أحد أبداً.

٣

لقد كنت أعبّر عن وجهة النظر القائلة إن تنوّع شعر كيبلنغ، وتحوّله من دور إلى آخر لا يمكن أن يُعلَّل، ويعطي نمطاً موحداً، بتتبّع تطوره كما يمكننا أن نفعل مع معظم الشعراء. فتطوره لا يمكن أن يفهم من خلال شعره وحده، لأنه كان، كما قلت في البداية، كاتباً متكاملاً في النثر والشعر. ولكي نفهم التغيّرات يجب علينا النظر في النثر والشعر معاً. ويبدو كيبلنغ أول الأمر أنه كاتب أطوار وأعمال مختلفة، مكتمل التطوّر في كل طَوْر، لا يلتزم أبداً بمتابعة شكل واحد من أشكال الشعر على نحو يحول بينه وبين الانتقال إلى شكل آخر. وهو يختلف عن الشعراء الآخرين اختلافاً يغري الناقد الكسول بالاكتفاء بتوكيد أنه لم يكن شاعراً على الإطلاق، وتَرْكِه على هذا. على أن التغيرات في شعره، إذا لم يكن من الممكن تفسيرها عن طريق أي نمط مألوف من أنماط التطور الشعري، فمن الممكن إلى حد ما تفسيرها بتغيّرات في ظروفه الخارجية. وأقول «إلى حد ما»، لأن كيبلنغ يعدّ، وهو الذي يبدو مجرد انعكاس للعالم من حوله، أكثر الكتّاب إبهاماً. فمن موهبة هائلة في استعمال الكلمات، إلى فضول مذهل، وطاقة على الملاحظة بفكره وبكل حواسّه، فإلى قِناع المُسَلّي، ووراء ذلك موهبة غريبة في الرؤية الثانية، وفي نقل الرسائل من مكان آخر، وهي موهبة بالغة الإرباك حين يتم إطلاعنا عليها، بحيث نستيقن أبداً، منذ ذلك الوقت، متى تكون غير حاضرة: وكل هذا يجعل من كيبلنغ كاتباً يستحيل

فهمه كلّه ، ويستحيل الاستخفاف به كل الاستحالة .

ولا ريب أن الحساسية الإستثنائية تجاه البيئة هي السمة المميّزة الأُولىٰ التي نلاحظها في كيبلنغ ، بحيث أننا نستطيع ، على أحد المستويات ، أن نتتبّع مساره عن طريق الظروف الخارجية . أمّا ما كانت الحياة خليقة أن تصنع من أمثال هذا الرجل لو حدث ميلاده ، ونشأته ، ونضجه ، وعمره ، ضمن مجموعة واحدة من الظروف ، فذلك فوق طاقة التخمين : فمن حيث كانت الحياة توجهه ، كان لا بدّ للنتيجة أن تمنحه انفصالاً وابتعاداً عن كل بيئة ، وغربة عالمية هي الجانب المعكوس لإحساسه القويّ تجاه الهند ، وتجاه الامبراطورية ، وتجاه انكلترا ، وتجاه سسكس ، وهو ابتعاد كأنه ابتعاد زائر من كوكب آخر ، ذكي بصورة مخيفة ، وهو يظل غريباً على نحوٍ ما ، بمعزل عن كل ما يحدّد به هويته . على أن القارىء الذي يستطيع أن ينأىٰ عنه مسافة قصيرة ــ ولكن بغير عمق كاف ــ تحت مستوىٰ شعبية كيبلنغ راوي الأقاصيص ومنشد القصائد الغنائية ، والذي كان يتمتع بإحساس غامض بشيء ما أبعد من ذلك في العمق ، هذا القارىء خليق أن يعطي التفسير الخاطىء لعدم ارتياحه الخاصّ به . لقد كنت أُحاول زعزعة العقيدة القائلة إن كيبلنغ إنما هو مجرد كاتب أُغنيات مقفّاة(١) : ويجب علينا الآن أن ننظر ، أو تكون هذه الأُغنيات المقفّاة « سياسية » بمعنىٰ مشوّه للسمعة ؟.

على أن ولادته بالهند ، وإنفاقه السنين الأُولىٰ التي يذكرها هناك ، ظرف له أهمية بالغة بالقياس إلى طفل يتمتع بمثل هذه القابلية للتأثر ، كما أن إنفاقه سنوات ما بين السابعة عشرة والرابعة والعشرين في كسب معيشته هناك ، خبرة هامة أيضاً بالقياس إلى شابّ بالغ اليقظة والملاحظة . والنتيجة ، فيما يبدو لي ، أن هناك طَوْران لتقدير كيبلنغ للهند ، طور الطفل ، وطور الشاب ، وكان الأخير هو الذي كان يلاحظ البريطانيين في الهند ، ويكتب الأقاصيص المتسمة بشيء من الحدّة والغرور ، عن

(١) Jingles .

دلهي وسملا ، ولكن الأول هو الذي أحب البلاد وشعبها . ففي أقاصيصه الهندية كانت الشخصيات الهندية هي التي تتسم بقدر أكبر من الواقعية على الإجمال ، لأنها كانت تُعالَج بالفهم المبنيّ على الحب . فإن بورون بهاجات ، والشخصيات الأربع العظيمة في (كيم) ، هي التي تتسم بالواقعية : من اللاما ، إلى محبوب علي ، وحورية شندرموكرجي ، والأرملة الثرية من الشمال . أمّا ما يتصل بالبريطانيين فإن أولئك الذين يتعاطف معهم أكثر ما يكون التعاطف هم الذين عانوا أو سقطوا ـــ فقد تعلّم ماكنتوش جلال الدين أكثر من ستريكلاند[1] . فكيبلنغ في الهند يختلف طريقة عن أي انكليزي آخر قام بالكتابة ، ويختلف طريقة عن أي هندي على التخصيص ، له عرق وملّة ، ومسكن محلّي ، وله ، إذا كان هندوسياً ، طبقة اجتماعية متوارثة . ويكاد يكون من الممكن أن يُسمىٰ مواطن الهند الأول . كما أن علاقته بالهند تحدّد فيه ما هو أهم الأشياء في الرجل ، ألاّ وهو موقفه الديني . فهو موقف يتسم بالتسامح المبني على التفهّم والاستيعاب[2] ، فما هو بالمتشكك ، بل يستطيع ، على النقيض من ذلك ، أن يتقبّل كل العقائد ، عقائد المسلم ، أو عقائد الهندوسي ، أو عقائد البوذيّ ، أو البارسيّ ، أو اليانيّ[3] ، وحتىٰ عقائد الميثرا (من خلال التصوّر التاريخيّ) : ولئن كان فهمه للمسيحية أقل حرارة فإنما يرجع ذلك إلى خلفيته الأنجلوسكسونية ـــ ولا ريب أنه رأىٰ في الهند ما يكفي من رجال الكهنوت ، مثل السيد بارنيت في « كيم » .

وسيكون من الخطأ تفسير إحساس كيبلنغ تجاه الامبراطورية ، وشعوره اللاحق

---

(١) حول موضوع الأخلاق عند كبلنغ وأنماط الإنسان التي يكن لها احتراماً ، انظر مقالة قيمة للسيد بونامي دوبريه في مجلة « المصباح والعود » .

(٢) لا التسامح المبني على الجهل أو اللا مبالاة

(٣) اليانية ديانة نشأت في القرن السادس قبل الميلاد ، على مبدأ تحرير الروح عن طريق الإيمان والمعرفة والسلوك « المترجم »

تجاه (سَسِكْس) بأنه مجرد توق إلى الماضي (Nostalgia) لرجل بلا وطن، وعلى أنه الحاجة إلى الدعم، التي يشعر بها رجل لا ينتمي، سيكون ذلك خطأ خليقاً أن يمنعنا من فهم إسهام كيبلنغ المتميز. فانتحال الأعذار لحسّه الوطني بهذه الطريقة لا يكون ضرورياً إلاّ بالقياس إلى أُولئك الذين يرون أن مثل هذا الإحساس ليس بالموضوع الملائم للشعر. وربما كان هناك أُولئك الذين يسمحون بالتعبير عن الوطنية بالشعر في الموقف الدفاعي: فهنري الخامس عند شكسبير مقبول، بلهجته الطنانة المحرجة في غير هذا المقام، لأن الجيش الفرنسي كان أكبر كثيراً من القوة الانكليزية، حتى على الرغم من أن حرب هنري ما كان لها أن توصف بأنها حرب دفاعية، ولكن إذا كان ثمة حكم مُسبق ضد الشعر الوطني فهناك ما هو أشد منه بعدُ ضد الوطنية الامبريالية في الشعر. فقد أصبحت الامبراطورية، بالقياس إلى كثير جداً من الناس، شيئاً ينبغي الاعتذار منه، وذلك أنه لمّا كان حدوثها بالمصادفة، ولما كانت، فوق ذلك، شأناً موقتاً على أية حال، فسيتم آخر الأمر، امتصاصها في نوع من الاتحاد العالمي الكوني. كما يتوقع أن تكون الوطنية ذاتها ممتنعة على التعبير. ولكن لا بدّ أن نوطن أنفسنا على إدراك أن الامبراطورية عند كيبلنغ لم يكن مجرد فكرة، حسنة كانت أم سيئة، بل كانت شيئاً يحسّ بواقعه. ولا ريب أنه لم يكن في تعبيره عن إحساسه، يهدف إلى نقل اطلاعه على شيء كان يحسّ أن وعي أكثر الناس له كان ناقصاً جداً، ولا ريب أنه كان وعي العظمة، ولكنه كان أقرب كثيراً إلى أن يكون وعي المسؤولية.

وهناك مسألة هل يكون الشعر السياسي مقبولاً. وهناك مسألة الطريقة التي يكون بها شعر كيبلنغ السياسي سياسيّاً، وهناك مسألة ماذا كانت سياسته، وأخيراً يظل هناك مسألة ماذا ينبغي لنا أن نقول عن ذلك الجزء الكبير من أعماله الذي لا يمكن، بأي توسيع للمصطلح، أن يُسمّى سياسياً على الإطلاق.

وقد يكون من الأمور الوثيقة الصلة بالموضوع أن نلفت الانتباه إلى كاتب انكليزي عظيم آخر أدخل السياسة في الشعر — وهو درايدن، فإن مسألة هل كان كيبلنغ شاعراً ليست بالعديمة الصلة بمسألة هل كان درايدن شاعراً. لقد كان كاتب

(أبسالوم) و (اشيتوفيل) يتهكم على قضية خاسرة في استعادة لذكرياته . وكان يلتزم الطرف الناجح . أما كاتب (الأيِّلة والنمر) فكان يجادل في قضية من قضايا السياسة الكهنوتية . وكان كلا هذين الغرضين مختلفاً جداً عمّا حدّده كيبلنغ لنفسه . وتعد كلا قصيدتي درايدن أكثر اتساماً بالسياسة ، في احتكامهما إلى العقل ، من أيٍّ من قصائد كيبلنغ . غير أن الرجلين يشتركان في كثير . فقد كان كلاهما من سادة الأسلوب ، وكان كلاهما يستخدم إيقاعات أقرب إلى البساطة مع تغييرات بارعة . وكانت الوسيلة تستخدم عند كليهما للإفضاء ببيان بسيط قوي ، أكثر مما يستخدم نمطاً موسيقاً ذا معانٍ جانبية انفعالية . وكان كلاهما أقرب إلى الشعراء الكلاسيكيين منهما إلى الشعراء الرومانسيين (إذا أمكن استعمال هذين المصطلحين من دون خلط) وهما يصلان إلى الشعر من خلال البلاغة ، لأن للحكمة عندهما أولويّة على الإلهام ، وكلاهما أكثر اهتماماً بالعالم من حوله ، منه بمسراته وأحزانه الخاصة ، وكلاهما مهتم بأحاسيسه الخاصة في مشابهتها لأحاسيس الآخرين أكثر من اهتمامه بها في تفرّدها ، ولكنني لا أودّ الإيغال في هذه المشابهة إلى أبعد مما ينبغي ، أو تجاهل الفروق العظيمة . وإذا كان كيبلنغ يعاني من خسارة في المقارنة ، من بعض الجوانب ، فلا بدّ أن يتذكر المرء أنه كانت له سمات لا تدخل في المقارنة على الإطلاق .

ولا ريب أن كيبلنغ كان يفكر في الشعر والنثر على حد سواء ، على أنهما وسيلة لغرض عموميّ . وإذا كان لنا أن نصدر حكماً على غرضه فلا بدّ لنا أن نحاول أن نضع أنفسنا في المواقف التاريخية التي كتبت فيها أعماله المتنوعة ، وسواء أكان حكمنا المُسبق محابياً لها أو معادياً فعلينا ألاّ ننظر في ملاحظاته حول موقف من المواقف التاريخية من وجهة نظر عصر لاحق . ويجب علينا أن ننظر إلى عمله على أنه كلٌّ ، وإلى السنوات الأُولىٰ في ضوء السنوات الأخيرة ، وألاّ نبالغ في أهمية الفقرات أو العبارات الخاصّة التي قد تروقنا . فحتىٰ هذه يمكن أن يُساء تأويلها . ويقول السيد ادوارد شرانكز ، الذي كتب أفضل كتاب قرأته عن كيبلنغ (والذي يُجمِل فصله عن « نبيّ الامبراطورية » آراء كيبلنغ السياسية على نحو يستحق الإعجاب) يقول

عن القصيدة المسمّاة « لوت — Loot » (وهي قصيدة غنائية عسكرية تصف طرق انتزاع الكنوز الدفينة من أبناء البلاد) : « هذا مثير للاشمئزاز تماماً ، وهو أمر يجعل المعلّق على كيبلنغ يحمرّ غضباً حين يجتهد في شرحه » . وهذا يعني أن أُدخِل في القصيدة ، بقراءتها ، موقفاً لم أشتبه به من قبل أبداً . ولست أعتقد أنه كان في هذه القصيدة يمتدح النزوع إلى النهب والجشع في مثل هذه الألوان من الشذوذ ، أو يتغاضىٰ عن السلب . ولو أننا ظنّنا هذا الظن لكان علينا أن نفترض أن قصيدة « السيدات » كتبت لتمجيد أشكال متنوعة من الزواج المختلط من قبل جنود محترفين متمركزين في بلاد أجنبية . لقد كان كيبلنغ في العصر الذي تنتمي إليه هذه القصائد ، يشعر بلا ريب ، أن ضابط الصف المحترف ، وضباطه أيضاً ، لم يكونوا يلقون التقدير من لدن مواطنيهم المسالمين في الوطن ، وأنه كان هناك ، في معاملة الجندي ، والجندي المسرَّح أقلّ مما هو عدالة اجتماعية في الغالب : ولكن هذا الاهتمام كان من أجل التعريف بالجندي لا من أجل إضفاء المثالية عليه ، وكان ينقم على العاطفية ، كما ينقم على إساءة التقدير أو الإهمال — وكلٌّ من الموقفين يترتّب عليه استدعاء الآخر .

لقد قلت إنه ليس في كيبلنغ الشاعر ، تطوّرٌ ، بل تحوّل ، وأنه لا بدّ لنا ، من أجل التطور ، أن نلتمس التغيّرات في البيئة وفي الإنسان نفسه ، فالفترة الأُولىٰ فترة الهند ، والثانية فترة الترحال والإقامة في أمريكا ، والثالثة فترة الاستقرار في سَسِكْس ، وهذه الأقسام واضحة ، أمّا ما ليس واضحاً إلى هذا الحد ، فهو تطوّرُ نظرته إلى الامبراطورية ، وهي نظرة تتسع وتنكمش في الوقت ذاته . وقد كان على الدوام بعيداً عن أن يكون ضعيف التمييز إزاء نقائص الامبراطورية البريطانية ومعايبها ، ولكنه كان سعتنق عقيدة راسخة فيما ينبغي ويمكن أن يكون . وفي طوره اللاحق تصبح انكلترا ، بل ركن مخصص من انكلترا ، مركز لاؤيته ، فهو أكثر اهتماماً بمشكلة سلامة نواة الامبراطورية ، وهذه النواة شيء أقدم وأكثر طبيعية وأكثر ديمومة . ولكن رؤيته تتخذ في الوقت ذاته وجهة نظر أرحب ، فهو يرىٰ الامبراطورية الرومانية ومكان انكلترا فيها .

وتكاد تكون الرؤية ، رؤية فكرةٍ للامبراطورية مطروحة على السماء . ومع كل خياله الجغرافي والتاريخي ـــ لم يكن أحدٌ أشدَّ منه ابتعاداً عن الاهتمام بالرجال في الجمهور ، أو بالتلاعب بالرجال في الجمهور : فقد كان الرمز عنده على الدوام فرداً بعينه . لقد كان الرمز في وقت من الأوقات رجالاً مثل مولفاني أو ستريكلاند : ثم أصبح (بارنيسيوس) و (هوبدن) . على أن الآلية التقنية لا تفقد سحرها بالقياس إليه . فاللاسلكي والطيران يُخلِفان البخار . وفي إحدىٰ قصصه الأكثر اتساماً بسمة عالم آخر ـــ بعنوان (هم)ـــ يلعب أنموذج سيارة باكِر ، لا يعتمد عليه كثيراً ، دوراً كبيراً ، غير أن (بارنيسيوس) و (هوبدن) أهم من الآلات . فأحدهما هو المدافع عن الحضارة (عن حضارة من الحضارات ، لا عن الحضارة في صورتها التجريدية) ضد البربرية . والآخر يمثل الاحتكاك الجوهري للحضارة بالتراب .

لقد قلت إنه يوجد دائماً شيء من الغربة في كيبلنغ ، وكأنه زائر من كوكب آخر ، وقد يبدو بعدُ ، بالنسبة لبعض القراء ، غريباً في مطابقة ذاته مع سَسِكْس . وهناك عنصر من إثبات القوة في كل أعماله يجعل بعض القراء لا يرتاحون إليه . فنحن نرتاب دائماً في أُولئك الذين هم على جانب مفرط من البراعة . على أن كيبلنغ حقيق أن يثير شيئاً من الريبة ذاتها ، مثل رجل عظيم آخر ، كان غريباً بطريقة مختلفة جداً ، وعلى صعيد أكثر دنيويّة ، على الرغم من أنه كانت له ، هو أيضاً ، رؤيته للامبراطورية ، وَوَمَضات بصره العميق . فحتىٰ أُولئك الذين يعجبون بدزرائيلي أشد الإعجاب يجدون أنفسهم أكثر ارتياحاً إلى غلادستون ، سواء أحبّوا الرجل وسياسته أم لم يفعلوا . غير أن غربة دزرائيلي كانت مسألة بسيطة نسبياً ، ولا شك أن الفرق في البيئة السابقة التي ترجع إليها غربة كيبلنغ منحه فهماً للريف الانكليزي يختلف عن فهم رجل ولد ونشأ فيه ، وبعث فيه أفكاراً يحسن بأبنائه أن يلتفتوا إليها .

ولا ريب أنه قد يكون من سوء الحظ بالقياس إلى سمعة رجل ، أنه كان لا بد أن يلقىٰ نجاحاً عظيماً في مرحلة مبكرة من حياته . بأثر واحد أو بنموذج لذلك الأثر : ذلك لأن باكورة أعماله آنذاك هي ما يُذكَر به ، والناس (والنقاد أحياناً ، على

الأكثر) لا يكلفون أنفسهم مشقة مراجعة آرائهم وفقاً لأعماله اللاحقة . ويُضاف إلى ذلك أنه في حالة كيبلنغ يمكن أن يقترن الحكم المُسبق على المضمون بنقص في فهم الشكل ليخرج بإدانةٍ متناقضة مع ذاتها . فهو يسمّى ، بناء على المضمون ، محافظاً ، ويُسمى بناء على الأسلوب ، صحفياً ، وليس علينا ، بلا ريب ، أن نعد أيّاً من هذين المصطلحين أي شيء سوى شرف : ولكن الأول انتهى إلى اكتساب وصمة شعبية بالمطابقة العامية مع اسم أكثر فحشاً ، فقد انتهى موقف نقديّ تجاه (الديمقراطية) ، عند كثير من الناس ، إلى أن يتضمن موقفاً ودياً تجاه الفاشية ــــ وهو ما يعد ، من وجهة النظر المحافظة حقاً ، مجرد خزي فائق للديمقراطية . وعلى نحو مشابه انتهى مصطلح « الصحفي » ، حين يطبق على أي امرىء ليس في هيئة تحرير جريدة ، إلى أن يكون إذعاناً ضمنياً للذوق الشعبي في اللحظة الراهنة . على أن كيبلنغ لم يكن حتى محافظاً بمعنى منح المرء ولاءً لا جدال فيه لحزب سياسيّ : وإنما يمكن أن يُسمى محافظاً بالمعنى الذي يكون فيه ، على الإطلاق ، حفنة من الكتّاب فحسب ، إلى جانب عدد من الناس الذين هم الأقل وضوحاً ، والأكثر غموضاً ، والأقل تأثيراً ، محافظين في جيل واحد . أما كونه صحفياً (بالمعنى المذكور أعلاه) فيجب أن نحمل في أذهاننا أن القضايا التي كان يناصرها لم تكن قضايا شعبية حين جهر بها ، وأنه لم يكن يهدف إلى إضفاء المثالية ، لا على شنّ الحرب على الحدود ، ولا على الجندي المحترف ، وأن تأملاته في حرب البوير كانت تحذيريّة أكثر منها امتداحيّة ، وقد يمكن الاحتجاج بأنه لما كان يعلّق أهمية على مجد الامبراطورية فقد كان بعمله هذا يساعد على إخفاء جانبها الأسوأ ، وهو التجاريّة ، والاستغلال والإهمال . وعلى كل حال فليس هناك قارىء نبيه لكيبلنغ يستطيع توكيد أنه لم يكن يعي مساوىء الحكم البريطاني : والمسألة ببساطة إنه كان يعتقد أن الامبراطورية البريطانية شيء حسن ، وكان يريد أن يضع أمام قرائه مثالاً لما ينبغي أن تكون عليه . ولكنه كان واعياً وعياً حاداً للصعوبة ، حتى في التقريب إلى هذا المثال ، وللخطر الدائم في السقوط بعيداً ، حتى عن مثل هذا المستوى الذي يمكن تحقيقه . ولا أستطيع أن أجد

أي تبرير للتهمة القائلة إن كان يعتنق مذهباً في التفوق العرقي . لقد كان يعتقد أن البريطانيين كانوا يتمتعون بأهلية للحكم أعظم من الشعب الآخر ، وأنهم كانوا ينطوون على عدد أكبر من الرجال الطيبين غير القابلين للإفساد ، وغير المتسمين بالأثرة ، والقادرين على الإدارة . وكان يعرف أن النزعة المتشككة في هذه المسألة أقل احتمالاً أن تؤدي إلى شهامة أعظم منها إلى أن تؤدي إلى وَهن في حسّ المسؤولية . ولكن لا يمكن اتهامه بالاعتقاد بأن أي بريطاني هو المتفوّق بالضرورة ، أو حتى المعادل لفرد من عرق آخر بحال من الأحوال ، وذلك ، ببساطة ، بسبب عرقه البريطاني . فأنماط الرجال الذين يعجب بهم لا يحدها أي حكم مُسبق ، وأكثر كتبه عن الهند نضجاً ، وأعظم كتبه « كيم » .

ويرجع مفهوم « كيبلنغ مسليّاً شعبيّاً » إلى حقيقة أن أعماله كانت شعبية ، وأنها نسلّي . وعلى كل حال فإن من المسموح به التعبير عن وجهات نظر شعبية تتصل باللحظة الراهنة بأُسلوب غير شعبي . ولكن ذلك لا يكون مقبولاً حين يعتنق إنسان وجهات نظر غير شعبية ويعبّر عنها بشيء سهل القراءة جداً . ولا أود المضيّ أبعد من ذلك في الجدل حول « الامبريالية » المبكّرة عند كيبلنغ ، لأن هناك حاجة إلى الحديث عن تطور وجهات نظره ، وينبغي أن يُقال عند هذه النقطة ، قبل التحوّل عنها ، إن كيبلنغ ليس بالعقائدي أو الرجل ذي البرنامج ، ولا ينبغي أن ينظر إلى آرائه على أنها نقيضة (antithesis) لآراء هـ . ج . ويلز . فخيال ويلز شيء وآراؤه السياسية شيء آخر : فقد تغيرت الأخيرة ولكنها لم تنضج . غير أن كيبلنغ لم يكن يفكر في هدفه ، حتى بالمعنى الذي يمكن به أن يُعزى ذلك النشاط إلى ويلز ، وتتمثل موهبته في حمل الناس على الرؤية ـــ لأن الشرط الأول للفكر الصحيح هو الإحساس الصحيح . والشرط الأول لفهم البلد الأجنبي أن تشمّه ، كما تشم الهند في (كيم) . فإذا كنت رأيت وأحسست بصورة صحيحة ، ثم آتاك الله ، فوق ذلك ، المقدرةَ فقد تكون قادراً على أن تفكر تفكيراً صحيحاً .

على أن أبسط تلخيص للتغيّر عند كيبلنغ ، في سنوات منتصف العمر ، هو

«التطور من الخيال الامبراطوري إلى الخيال التاريخي» . ولا بدّ أن يكون استقراره في سَسِكْس قد أسهم في هذا التطور إسهاماً غير قليل . ذلك لأنه كان يتسم بالتواضع الذي يحمله على أن يوطن نفسه على ما يحيط به ، وبجدّه الرؤية تلقاء الغريب . وستكون إشاراتي إلى القصص أكثر منها إلى القصائد : وذلك لأن الوحدة الأخيرة قصيدة وقصة معاً ــ أو قصة وقصيدتان ــ تأتلفان لتصنعا شكلاً لم يستعمله أحد بالطريقة ذاتها . ولا يحتمل قط أن يفوقه فيها أحد . وحين أتحدث عن «الخيال التاريخي» فأنا لا أفترض أن هناك نوعاً واحداً فحسب ، فثمة نوعان مختلفان يتمثلان بفيكتور هيجو وستندال في وصفهما لمعركة واترلو . ذلك لأن الأول هجوم الحرس القديم ، وطريق أوهان المنحدر . وأما الأخير فالوعي المفاجىء عند فابريس بأن الجعجعة الهادرة من حوله ناشئة عن الطلقات . فمؤرخ أحد النوعين هو ذلك الذي يضفي الحياة على ضروب التجريد : ومؤرخ النوع الآخر يمكن أن يوحي بحضارة كاملة في سلوك فرد فذّ . ويستطيع هـ . ج . ويلز أن يُضفي عظمةً ملحمية على تراكم ثروة أمريكية . أما خيال كيبلنغ فيستقر على الخبرة المتميزة للرجل المتميّز ، مثلما تحققت (هِنْدُ) في رجال متميزين . ففي (أجمل قصة في العالم) يظهر هناك التعلّق ذاته بالتفاصيل الدقيقة التي تعطي مجالاً في دراساته لوسائل التأثير الأدبي . إذ يوصف القادس الإغريقي[1] من وجهة نظر العبد التابع للقادس . «وكانت السفينة من النوع المجهز بمجاذيف ، والبحر يلفظ الماء من خلال فتحات المجاذيف ، والرجال يجذفون قائمين حتىٰ ركبهم في الماء . ثم هناك دكّة تنحدر بين خطّيْ المجاذيف ، وناظر معه سوط يمشي على الدكة جيئة وذهاباً ليحمل الناس على العمل . وهناك حبل يجري فوق الرؤوس يُشدُّ بعروة إلى ظهر السفينة العلوي ، ليمسك به الناظر حين تجري السفينة . وحين يفلت الحبل من الناظر ذات مرة ويسقط بين المجذّفين ، يذكر البطل

(١) سفينة شراعية كبيرة ذات مجاذيف

أنه يضحك منه ويُجلّد على ذلك بالسياط ، وهو مغلول إلى مجذافه ، البطلُ بالطبع — .... بشريط حديدي حول خصره مثبّت على الدكة التي يقعد عليها . وثمة نوع من الأصفاد على رسغه الأيسر يشدّه إلى المجذاف ، وهو على الأرضيـة السفليّـة من السفينة حيث يُبعَث بأسوأ الرجال ، والضوء الوحيد يأتي من الأبواب الأرضيّة ومن فتحات المجاذيف . أفلا تستطيع أن تتصور ضوء الشمس الذي يشقّ طريقه بين القبضة والثقب ويرتعش حين تتحرك السفينة ؟

ويمكن أن يمنحنا التخيّل التاريخيّ معرفة رهيبة بحدود الزمن ، أو يمكن أن يعطينا إحساساً يبعث الدُّوار ، بقرب الماضي . ففي وسعه أن يفعل كلا الأمرين وبصورة خاصة في (عفاريت جبل بوك) وفي (جوائز وجنيات)[١] . وإنما يهدف كيبلنغ ، فيما أرىٰ ، إلى إعطائنا ، في وقت واحد ، إحساساً بقدم انكلترا ، وبعدد الأجيال التي اشتغلت بالتراب ثم دفنت تحته على التعاقب ، وبمعاصرة الماضي . ولما كان قد سبق إلى الكشف عن إحاطة خيالية بالمكان ، وفيه انكلترا ، فإنه ينتقل الآن إلى إنجاز مشابه في الزمان . فأقاصيص التاريخ الانكليزي في حاجة إلى أن يُنظَر فيها من حيث علاقتها بالقصص اللاحقة عن سَسيكْس المعاصرة ، مثل « المسكن المشيّد »[٢] و (زوجة ابني) و « منزل الأحلام »[٣] ، إلى جانب قصة « هم » ، في جانب واحد من هذه القصة الفذّة . وتعد معرفة كيبلنغ بسَسيكْس وحبه لها قضية مختلفة جداً عن شعور أي كاتب « إقليمي » آخر ذي شهرة يمكن قياسها إلى شهرته ، مثل توماس هاردي . وليس الأمر مجرد أنه كان يشعر شعوراً فائقاً بما ينبغي الحفاظ عليه ، إذ يكون هاردي كاتب حوليّات الانحلال ، أو أنه كتب عن سَسيكْس التي وجدها ، على حين

---

(١) **Ruck of Pooks Hill, Rewards and Fairies**

(٢) **An Habitation Enforced**

(٣) **The Wish House**

كتب هاردي عن مقاطعة دورسيت التي سبق لها أن عَبَرت في صباه. والمألة أولاً هي أن ضمير واضع الخرافات ووعي التخيل السياسي هما دائماً في شُغْل. أمّا أن تتصوّر كيبلنغ على أنه الكاتب الذي كان يستطيع أن يمدّ يده إلى أي موضوع، والذي كتب عن سَسِكْس لأنه كان قد استهلك مادته الأجنبية والامبريالية، أو كان أشبع الطلب العموميّ عليها، أو لمجرّد أنه كان كالحرباء التي تستمد لونها من البيئة، فذلك خليق أن يخطىء الهدف تماماً: إذ أن هذا العمل اللاحق إنما هو استمرار واستكمال لما سلف. أما المزيّة الثانية فقد تطرّقت إليها منذ حين، وهي حقيقة أنه يُضفي على عمله نضارَة فكرٍ وحساسيةً تطوّرا ونضجا في بيئة مختلفة كل الاختلاف. فهو يستكشف ويستعيد إرثاً ضائعاً. فالأمريكيون من آل تشابن، في «المسكن المشيَّد»، لهم دور سلبيّ: فالشخصيات الرئيسية في القصة هي البيت والحياة التي يتضمّنها، مع ما في ذلك من تضمين عميق مفاده أن الريفيّ ينتمي إلى الأرض، وأن الإقطاعي ينتمي إلى المستأجرين عنده، والمزارع إلى عماله، خلافاً للوضع المعكوس الشائع، وهذا قلب مقصود لقيم المجتمع الصناعي، وذلك أن آل تشابن هم، في الواقع (باستثناء النقطة المتمثلة في قدومهم من ريف ذي عقلية متأثرة بالتصنيع) نوع من القناع لكيبلنغ نفسه، كما يكمن كيبلنغ أيضاً وراء البطل في قصة أقل نجاحاً في المجموعة ذاتها (زوجة ابني). وأنا أعد هذه القصة أقل نجاحاً لأنه يبدو أنه يشير إلى عِبْرَته بصورة مفرطة في المباشرة بعض الإفراط، ولأن التضادّ بين مجتمع لندن الثرثار — أو مجتمع الضواحي — من المثقفين، وابنة المحامي الصامتة التي تهوى الصيد يجري التطرّق إليه بإلحاح مفرط في الشدة كضربات المطرقة. أما التضادّ بين عالم ريفي لا يزال فيه ذو الدرجة الثانية يسهم في النفع، وعالم المثقفين الذي يكون فيه ذو الدرجة الثانية في العادة زائفاً، ويكون متعباً دائماً، فليس بالمنصف تماماً. فالعداء الذي يعكسه تجاه الأخير يوحي بأنه لم يكن يلقي بالاً إلى الموضوع. ذلك لأننا لا نستطيع أن نحكم إلاّ على ما نفهم، ولا بدّ لنا، دائماً، أن نتعايش مع ما لا نقرّه. على أن أهم الأشياء في هذه القصص، وفي (منزل الأحلام) وفي

(الجدول الصديق) ، إنما هو نظرة كيبلنغ إلى شعب التراب . فهي ليست بالنظرة المسيحية ، ولكنها على الأقل رؤية وثنية ـــ مناقضة لوجهة النظر المادية . إنها النظرة الداخلية إلى انسجام مع الطبيعة التي لا بدّ أن يعاد إنشاؤها إذا أُريدَ للتخيل المسيحيّ حقاً أن يُستعاد عند المسيحيين . وما يقوم بمحاولة الإفضاء به ليس ، ببرنامج للإصلاح الزراعي ، مرة ثانية ، وإنما هو وجهة نظر لا يمكن إدراكها من قبل العقل المتأثر بالتصنيع ، ومن هنا جاءت القيمة الفنية للعنصر الذي لا يقبل التصديق كما هو واضح ، أي العنصر الخارق للطبيعة في (منزل الأحلام) الذي يقترن بصورة حادة بالواقعية المستهجنة لامرأة الحوار ، والباص الريفيّ ، والمنزل الريفيّ بالضاحية ، وسرطان الفقير .

وهذه القصة القاسية والغامضة ، (منزل الأحلام) يجب أن تدرس في علاقتها بالقصيدتين القاسيتين والغامضتين ، غير المدرجتين هنا ، اللتين تسبقانها وتِليانها ، واللتين لو لا القصة لكانتا أكثر قسوة وغموضاً . ولقد ذهبنا بعيداً ، عند هذه المرحلة ، عن مجرّد القصّاص : بل ذهبنا مدىً بعيداً ، حتىٰ عن الرجل الذي كان يحس أن واجبه أن يحاول أن يجعل من أشياء معينة أشياء بسيطة واضحة لمواطنيه الذين ما كانوا ليروها وما كان ليحسب أن كثيراً من الناس في عصره ، أو في أي عصر سيكلفون أنفسهم مشقة فهم الحكايات الرمزية (Parables) ، أو حتىٰ تقدير دقة الملاحظة ، وما عانىٰ في إحكامها من متاعب التقدير في اصطفاء العناصر والتأليف بينها ، واختيار الكلمة والعبارة . ولا بدّ أنه عرف أن شهرته ستشق طريقها . شهرته قصّاصاً ، وشهرته صحفياً محافظاً ، وشهرته كاتباً سهلاً كان في وسعه أن ينجز على عجل شيئاً عمّا حدث بالأمس ، بل شهرته كاتباً لكتب الأطفال التي كان الأطفال يحبون أن يقرؤوها ، ويسمعوها تتلىٰ عليهم .

وأعود إلى البداية . فالقصائد الأخيرة هي ، كالقصص الأخيرة التي ترتبط بها في بعض الأحيان ، أشد غموضاً ، لأنها تحاول التعبير عن شيء أكثر صعوبة من القصائد الباكرة ، فهي قصائد كاتب أكثر حكمة وأكثر نضجاً ، غير أنها لا تظهر أي تحوّل

من النَظْمِ (Verse) إلى الشعر (Poetry) . وإنما تماثل القصائد الأُولى تماماً في أنها تُتَّخذ أداةً ، غير أنها الآن أدوات لغرض ناضج . لقد كان في وسع كيبلنغ أن يعالج ، من البداية إلى النهاية ، أنواعاً كبيرة شتّى من البحور وألوان المقاطع الشعرية بكفاءة كاملة . فهو يدخل تغييرات رائعة من عنده ، ولكنه لا يقوم بالثورة شاعراً . وما هو بواحد من أُولئك الكتّاب الذين يستطيع المرء أن يقول عنهم إنهم لو لم يكتبوا لكان قالب الشعر الانكليزي مختلفاً دائماً عمّا كان خليقاً أن يكون عليه ، وما يميّز النظم عنده من الشعر تمييزاً أساسياً إنما هو وضع الاهتمام بالموسيقا في موضع الأولوية الثانوية . فكثير من القصائد يعطي في الواقع ، إذا حكمنا عليه بوساطة الأذن ، انطباعاً متأثراً بالحالة النفسية ، وبعضها يتسم بالمحاكاة الصوتية[1] بصورة متميزة ، وهناك أشكال من التوافق لا تتخطّى مجالها فحسب ، بل تتداخل مع القصد . ومن الممكن أن يحتجّ المرء بالاستثناءات ، غير أني أتحدث عن عمله على أنه كل ، وأُصر على أن المرء ليس على استعداد لفهم الاستثناءات من دون فهم الغرض الذي يبعث الحياة في شعره على وجه الإجمال .

ولستُ بالمعتذر عن استعمال مصطلحي « النَظْم — Verse » و « الشعر — Poetry » ، بطريقة مائعة : بحيث أنني حين أتحدث عن عمل كيبلنغ على أنه نظم ، لا على أنه شعر ، أظل قادراً على الحديث عن ضروب فردية من الإنشاء في صورة قصائد ، وعلى الإصرار أيضاً ، على أن هناك « شعراً » في النظم . فحيثما تكون المصطلحات مائعة ، وحيثما لا نملك المفردات لضروب التمييز التي نحسّ بها ، فإن الدقة الوحيدة عندنا إنما توجد في كوننا على معرفة بالنقص في أدواتنا ، وبالمعاني المختلفة التي نستعمل بها الكلمات ذاتها . وينبغي أن يكون واضحاً أنني حين أُعارض

---

(١) onomatopoeic وهي محاكاة الاسم للمسمّى ، كما في كلمات : قهقهة ، صليل ، خرير ، الخ .... « المترجم »

« النظْم » بـ « الشعر » فأنا لا أُضمِّن ، في هذا السياق ، حكماً من أحكام القيمة ، ولا أقصد هنا ، بالنظم ، عمل إنسان كان خليقاً أن يكتب الشعر لو استطاع ، وإنما أقصد به شيئاً يفعل ما لم يكن « للشعر » أن يفعله ، على أن الفرق الذي هو خليق أن يقلب نظم كيبلنغ إلى شعر لا يمثل عجزاً أو قصوراً : فقد كان يعرف حق المعرفة ما يقوم بأدائه . وقد كان المزيد من الشعر خليقاً ، من وجهة نظره ، أن يتعارض مع غرضه . وأنا أزعم أننا في الحديث عن كيبلنغ ، مخوّلون أن نقول « النَظْم العظيم » . أمّا أي الشعراء المشاهير الآخرين ينبغي إدراجه في فئة كتاب النَظْم العظيم فمسألة لا أُحاول الإجابة عنها ــ والمسألة تتعقّد بالحقيقة القائلة إنه يحسن بنا أن يكون تعامُلُنا مع مسائل غير دقيقة مثل هيئة السحابة وحجمها ، أو بداية موجة ونهايتها . ولكن الكاتب الذي يكون عمله دائماً نظماً بصورة واضحة ليس كاتب نظم عظيم : وإذا كان لكاتب أن يكون كذلك فلا بدّ أن يكون هناك شيء من عمله لا نستطيع أن نقول أهو نظم أم شعر . ثم إن الشاعر الذي لم يكن يستطيع أن يكتب « النظم » حين كانت الحاجة تمس إلى النظم خليق أنْ يكون عديم الحسّ بالتركيب الذي يقتضيه جعل القصيدة قابلة للقراءة مهما كان طولها . وأود أن أُشير أيضاً إلى أننا نفرط في استسهال الافتراض القائل إن الأكثر قيمة هو الأكثر ندرة أيضاً ، والنقيض بالنقيض . فأنا أستطيع أن لأتصوّر عدداً من الشعراء الذين كتبوا شعراً عظيماً ولكني لا أستطيع أن أتصوّر إلاّ قليلاً جداً ممن ينبغي لي أن أعدّهم كتّاباً عظاماً للنظم . وما لم أكن مخطئاً فإن مكانة كيبلنغ في هذه الفئة ليست مكانة رفيعة فحسب ، بل هي مكانة فريدة .

ييتْس(1)

يبدو أن أجيال الشعر في عصرنا تغطي مدىً نحو عشرين عاماً ، ولست أقصد أن أفضل عمل لأي شاعر محدود بعشرين عاماً ، وإنما أقصد أن الأمر يقتضي نحو هذا المدىٰ الزمني قبل أن تظهر مدرسة أو أُسلوب جديدان . وهذا يعني أنه حين يكون المرء في الخمسين يكون قد خلّف وراءه نوعاً من الشعر كتبه رجال في السبعين ، وأمامه نوع آخر كتبه رجال في الثلاثين . وذلك هو موقعي في الوقت الحاضر ، وإذا عشت عشرين سنة أُخرىٰ فسوف أتوقع أن أرىٰ بعدُ مدرسة أُخرىٰ أحدث في الشعر . وعلى كل حال فإن علاقة المرء بييتْس لا تتلاءم مع هذا المشروع . وحينما كنت شاباً في الجامعة ، في أمريكا ، وقد شرعت منذ حين في كتابة الشعر ، كان ييتْس قد غدا شخصية بارزة في عالم الشعر ، وقد تحدّدت معالم فترته الأُولىٰ تحديداً جيداً ، ولا أستطيع أن تذكّر أن شعره في تلك المرحلة أحدث لديَّ أيَّ انطباع عميق . وذلك أن شاباً حَدَثاً جداً ، ينشط هو نفسه للكتابة ، ما كان ليتّسم ، في

(1) المحاضرة السنوية الأولى عن ييتس ، ألقيت على أصدقاء الأكاديمية الايرلندية في مسرح (آبي) ، في دبلن ، عام ١٩٤٠ ، ثم نشرت في مجلة Purpose « المؤلف »

المقام الأول، بنزعة نقدية، أو حتىٰ بنزعة تقديرية على نطاق واسع، وإنما يكون متطلّعاً إلى الأساتذة الذين سيستنبطون من وعيه ما يريد هو نفسه أن يقول، ونوع الشعر الذي يفترض فيه أن يكتبه. ويتسم ذوق الكاتب المراهق بالإرهاف ولكنه ضيّق: إذ تتحكم فيه الحاجات الشخصية. ولم يكن نوع الشعر الذي كنت في حاجة إليه ليعلمني استعمال صوتي الخاص، موجوداً في الانكليزية على الإطلاق. وما كان ليوجد إلاّ في الفرنسية. ولهذا السبب لم يكن لشعر ييتس الشاب وجود بالقياس إليّ إلاّ بعد أن اكتسب شعر ييتس الأكبر سناً حماستي. وفي ذلك الوقت — وأقصد من ١٩١٩م فما بعد، عن طريق ذلك العمل تم إخراجه حينما كانوا أحداثاً.

ولا ريب أنني على يقين، فيما يتصل بشعراء انكلترا وأمريكا الشباب، إن إعجابهم بشعر ييتس كان إعجاباً حسناً على الإجمال. وكانت لغته أشد اختلافاً من أن يكون ثمة أي خطر لتقليدها، وكانت آراؤه أشد اختلافاً من أن تُداهَن ويتم إثبات ما فيها من أحكام مُسبقة. وقد كان خيراً لهم أن يظفروا بمشهد شاعر حيّ عظيم عظمة لا جدال فيها، وكان أُسلوبه لا يغريهم بالمحاكاة، وكانت أفكاره متعارضة مع تلك الأفكار التي كانت رائجة بينهم. ولن تجد في كتاباتهم أكثر من أدلة عابرة على الانطباع الذي أحدثه. غير أن العمل، والرجل نفسه من حيث هو شاعر، كانت لهما أعظم الدلالة بالقياس إليهم من أجل ذلك كلّه. وقد يبدو هذا مناقضاً لما كنت أقوله عن نوع الشعر الذي يختار شاعرٌ شابٌ أن يُعجَب به، غير أني أتحدث في الحقيقة عن شيء مختلف. فما كان مثل هذا التأثير ليكون لييتْس لو أنه لم يغدُ شاعراً عظيماً. غير أن التأثير الذي أتحدث عنه يرجع إلى شخصية الشاعر نفسه، وإلى التكامل في تعلّقه بفنه وصناعته، ذلك التعلق الذي زوّده بمثل هذا الحافز لتطوره الفائق. لقد كان يحب، حين يزور لندن، أن يلقىٰ الشعراء الشباب وأن يتحدث إليهم. وقد تحدث الناس في بعض الأحيان بأنه متغطرس مستبّد. على أني لم أجده كذلك قط، فقد كنتُ أحسُّ، في أحاديثه إلى كاتب أصغر سناً، أنه يتقدم

بمصطلحات المساواة، كشأنه مع زميل في العمل، أو ممارس للمهنة ذاتها. وكانت المسألة فيما أرىٰ أنه كان، خلافاً لكثير من الكتّاب، يحفل بالشعر أكثر مما يحفل بسمعته الخاصة شاعراً، أو بصورة نفسه شاعراً. وكان الفن أعظم من الفنان: وهذا الشعور كان ينقله إلى الآخرين: وهو الأمر الذي كان السبب في أن الشباب لم يكونوا قط قلقين في صحبته.

وإني لعلىٰ يقين أن هذا كان جزءاً من سر مقدرته على أن يظل معاصراً دائماً بعد أن أصبح الأستاذ بصورة لا جدال فيها. أما الجزء الآخر فالتطور المستمر الذي تحدثت عنه. وقد كاد هذا يصبح سمة مشتركة في نقد أعماله، ولكن على الرغم من أن ذلك كثيراً ما يُذكَر فقلّما جرىٰ تحليل أسبابه وطبيعته. وكان أحد الأسباب، بالطبع، وبساطة، التركيز والعمل الشاق. وكان وراء ذلك شخصية: وأعني الشخصية الخاصة للفنان من حيث هو فنان ــ وذلك يعني قوة الشخصية التي كان بها ديكنز، بعد استنفاد إلهامه الأول، قادراً في منتصف العمر، على الانتقال إلى مأثرةٍ مثلَ (بيت الأشباح) مختلفة كل هذا الاختلاف عن أعماله السابقة. ومن العسير، ومن غير اللائق، أن نعمّم حول طرق التأليف ــ فعلىٰ قدر عدد الرجال تتعدد الطرق ــ ولكن خبرتي تفيد أن للإنسان في حوالي منتصف العمر ثلاث خيارات: أن يمسك عن الكتابة تماماً، أو أن يكرر نفسه مع مهارة خاصة بالبراعة الفنية الفائقة تحتمل الزيادة، أو أن يدخل في حسبانه أن يكيّف نفسه مع منتصف العمر ويجد طريقة أُخرىٰ للعمل. لماذا لا تقرأ القصائد الطويلة المتأخرة لبيراوننغ وسوينبورن في معظمها؟ ذلك فيما أرىٰ يعود إلى أن المرء يظفر بما هو جوهري في بيراوننغ أو سوينبورن بصورة كاملة في القصائد الأُولىٰ. أما القصائد المتأخرة فتذكّر المرء بالنضارة الأُولىٰ التي تفتقدها دون أن تطلِعَه على أية مزايا تعويضيّة جديدة. وحين يُشغَل المرء بعمل من أعمال الفكر التجريدي ــ إن وجد شيء كهذا مما يعدّ فكراً تجريديّاً بصورة كاملة، خارج العلوم الرياضية والطبيعية ــ يستطيع فكره أن ينضج، بينما تظل انفعالاته هي ذاتها أو تنتهي إلى الضمور فحسب. ولن يكون ذلك

مهماً . ولكن النضج عند الشاعر يعني نضج الرجل الكامل ، ومعاناة انفعالات جديدة ملائمة لسن المرء ، ويمثل حدة انفعالات الشباب .

ومن أشكال التطور ، وهو الشكل الكامل ، شكل شكسبير ، وهو أحد الشعراء القلائل الذين تعد أعمالهم في مرحلة النضج مماثلة على الضبط في إثارتها لأعمال رجولتهم الأولى . وهناك ، فيما أرى ، فرق بين تطور شكسبير وتطور ييتس يجعل الحالة الأخيرة أكثر غرابة بعدُ . فمع شكسبير يرى المرء تطوراً بطيئاً مستمراً في إحكام صناعة النظم ، ويبدو شعر منتصف العمر متضمَّناً في شعر النضج الأول . وأنت تقول بعد الاختبارات الكلامية القليلة الأولى . عن كل قطعة من أعماله : « هذا هو التعبير الكامل عن إحساس تلك المرحلة من تطوّره » . أما أنّ الشاعر ينبغي أن يتطور مطلقاً ، وأنه ينبغي أن يجد شيئاً ما جديداً ليقوله ، وأن يقوله على نحو متعادل في الجودة ، في منتصف العمر ، فذلك شيء مُعجِز دائماً . ولكن نوع التطور في حالة ييتس يبدو لي مختلفاً ؛ ولست أُريد أن أُعطي انطباعاً مؤدّاه أني أنظر إلى عمَلْيه السابق واللاحق كأنما كتبهما رجلان مختلفان . فإذا عاد المرء إلى قصائده الباكرة ، بعد التعرف الوثيق على القصائد اللاحقة رأى ، أوّل الأمر ، أنه كان هناك في التقنية تطور بطيء ومستمر لما هو ، على الدوام ، الوسيلةُ واللغةُ ذاتها . وحين أقول (التطور) فلست أعني أن كثيراً من القصائد الباكرة ، بسبب ما هي عليه ، ليست بالمكتوبة كتابة جميلة كما كان يمكن أن تكون . وهناك بعضها ، مثل « من يذهب مع فيرغوس ؟ »[1] تعدل في كمالها أي شيء من نوعها في اللغة . على أن أفضلها ، وأفضل ما يُعرَف منها ، يتسم بهذه المحدوديّة : وهي أنها مرضية في عزلتها وهي في صورة « مقطوعات في مختارات » قدرَ ما هي مرضية في سياق قصائده الأُخرى من الفترة

---

(١) من أبطال الأساطير الإيرلندية

« المترجم »

ذاتها.

ومن الواضح أنني أستعمل مصطلح «مقطوعة في مختارات» بمعنى خاص نوعاً ما. ففي أية مختارات تجد بعض القصائد التي تمنحك إرضاءً كاملاً، ومتعة في ذاتها، كتلك التي يستبّد بك الفضول إلى من كتبها، وتجتهد في أن تتابع النظر في عمل ذلك الشاعر. وهناك آخرون، ليسوا بالضرورة على هذا الجانب من المثالية أو الكمال اللذين يجعلان الفضول يستبّد بك على نحو لا يقاوم لمعرفة المزيد عن ذلك الشاعر من خلال أعماله الأُخرىٰ. ومن الطبيعي أن هذا التمييز لا ينطبق إلاّ على القصائد القصيرة، وهي تلك التي كان فيها رجل من الرجال قادراً على أن يضع فيها جزءاً من فكره فحسب، إذا كان ذلك فكراً من أي حجم كان. فمع بعض قصائد كهذه تحس على الفور أن الرجل الذي كتبها لا بدّ أنه كان لديه قدر كبير يقوله فوق ذلك، في سياقات أُخرىٰ، مما يعادله في الأهمية. على أني لا أجد الآن بين كل القصائد في أسفار ييتس الأُولىٰ، إلاّ في بيت هنا وبيت هناك، ذلك المعنىٰ الخاص بالشخصية الفريدة الذي يجعل المرء ينتفض مستشاراً مَشوقاً إلى أن يتعلم مزيداً عن فكر الكاتب وأحاسيسه. وقلّما تظهر حدة معاناة ييتس الانفعالية الخاصة. فنحن نملك دليلاً كافياً على حدة المعاناة في شبابه، ولكننا نتخذ دليلنا من ألوان الاستبطان في بعض أعماله اللاحقة.

لقد مجّدتُ، في مقالات سابقة، ما سميته بالموضوعية[1] في الفن. وقد يبدو أنني حين أقدم التعبير الأعظم عن الشخصية في أعمال ييتس اللاحقة على أنه علة لتفوقها، إنما أكون مناقضاً لنفسي. ومن الممكن أن أكون أسأت التعبير عن نفسي، أو أنني لم أكن أُحيط بتلك الفكرة إلاّ إحاطة مراهق ـــ كنت لا أستطيع قطُّ أن أحتمل إعادة قراءة كتاباتي النثرية الخاصة فإني أود ترك هذه النقطة بغير تسوية ـــ غير

---

(١) impersonality

أني أحسب الآن، على الأقل، أن حقيقة المسألة هي كما يلي: هناك شكلان للموضوعية: الشكل الذي يعد طبيعياً عند رجل الصناعة البارع فحسب، والشكل الذي يتحقق بصورة تزداد باطراد من قبل الفنان الناضج. أما الأوّل فهو شكل ما سميته «مقطوعات المختارات» من شعر غنائي لـ(لوفليس) أو (سَكِلْنغ) أو لـ(كامبيون)، وهو شاعر أرقّ من كلا الآخرين. وأما الموضوعية الثانية فموضوعية الشاعر الذي هو قادر، بعيداً عن المعاناة الحادة والشخصية، على التعبير عن حقيقة عامة، مستبقياً كل خصوصية معاناته، ليتخذ منها رمزاً عاماً. والشيء الغريب أن ييتس الذي كان فناناً عظيماً في النوع الأول، أصبح شاعراً عظيماً في الثاني. وليست المسألة أنه غدا رجلاً مختلفاً، ذلك لأن المرء يشعر باليقين، كما أشرت، أن المعاناة الحادة في الشباب قد تمت معايشتها بعمق — وبالفعل فإنه ما كان ليكتسب قطّ أيَّ شيء من الحكمة التي تظهر في كتابته اللاحقة بغير هذه المعاناة السابقة. ولكن كان لا بدّ له أن ينتظر نضجاً آخر ليجد تعبيراً عن معاناة باكرة، وهذا ما يجعله، فيما أرىٰ، شاعراً فريداً وممتعاً بصورة خاصة.

ولننظر في القصيدة الباكرة الموجودة في كل مجموعة مختارات (حين تشيخ وتشيب وتستغرق في النوم) أو (حلم بالموت) في المجلد ذاته (عام ١٨٩٣ م). إنها قصائد جميلة، ولكنها ليست إلاّ عمل صانع فنان لأن المرء لا يحس بالخصوصية حاضرة فيها، في ثنايا مجلد عام ١٩٠٤ م، تطورٌ بادٍ في قصيدة جميلة جداً، هي (حماقة الرفاهية)، وفي (ابتلاء آدم)، فثمة شيء ما يخرج بسلام. وحين يأخذ في الحديث إنساناً متميزاً فهو آخذٌ في التعبير عن الإنسان. وهذا أشد وضوحاً بعدُ في قصيدة «السلام»، في مجلد عام ١٩١٠ م، ولكنه ليس بالثابت كل الثبوت حتىٰ المجلد عام ١٩١٤ م، في رسالة الإهداء العنيفة والرهيبة، عن (المسؤوليات)، وذلك بالأبيات العظيمة:

ألاّ فاغفر ذلك من أجل هوىً عقيم،
على الرغم من أنني ناهزت التاسعة والأربعين....

كما أن تعيين عمره في القصيدة له دلالته. إنه أكثر من نصف عُمْر للوصول إلى هذه الحرية في الكلام. أما إنه لانتصار.

وكان هناك أيضاً قدر كبير أمام ييتس يترتب على أن يستنبطه من ذاته، حتىٰ في التقنية. وذلك أن كون المرء عضواً أحدث سناً في جماعة من الشعراء لم يكن أحد منهم، بلا ريب، يماثله في شيء في مكانته الرفيعة، بل كان أبعد شأواً في التطور في طريقهم المحدود، قد يعوق حيناً من الزمان تطور الإنسان في لغته، كما أن وزن مكانة الاتجاه السابق على رافائيل[1] لا بدّ أنه كان هائلاً. وذلك أن ييتس الفسق الكلتي ـــ الذي يبدو لي أقرب إلى ييتس الغسق قبل ـــ الرافائيلي ـــ يستعمل الفن الشعبيّ الكلتي استعمالاً يكاد يماثل استعمال وليام موريس للفن الشعبي السكاندينافي، وتحمل قصائده القصصية الأطول سمةَ موريس. وبالنسبة للطور السابق على الطور الرافائيلي فإن ييتس، في الواقع، لا يعد بأية حال، الأقلَّ شأناً بين جماعة ما قبل رافائيل. وقد أكون على خطأ، ولكن مسرحية «المياه الظليلة» تبدو لي واحدة من أكمل أشكال التعبير عن الجمال السحري الغامض في تلك المدرسة: ومع ذلك فهي تصدمني ـــ وقد يكون هذا خروجاً عن الموضوع من جانبي ـــ حين تلوح البحار الغربيّة من خلال النافذة الخلفية لمنزل في كينسنغتون، وتلك أُسطورة أيرلندية مقدَّمة إلى دار كِلْمزكوت للنشر، وحين أتصوّر بعين الخيال المتحدثين في المسرحية فإن لهم تلك العيون الكبيرة الكليلة الحالمة التي يتسم بها فرسان بورن ـــ جونز وسيداتها. وأرىٰ أن المرحلة التي عالج فيها أُسطورة أيرلندية بطريقة روسيتّي أو موريس هي مرحلة اختلاط فوضوي. ولم يتمكّن من هذه الأُسطورة إلاّ حين اتخذها وسيلة إلى إبداعه الخاص للشخصية ـــ ولم يحدث ذلك في الواقع إلاّ حين شرع في كتابة «مسرحيات للراقصين» والنقطة هي أنه من خلال صيرورته أكثر أيرلنديّةً، لا في

---

(١) هو الرسام الإيطالي المعروف

مادة الموضوع ، بل في التعبير ، أصبح في الوقت ذاته عالمياً .

والنقاط التي أود تسجيلها بوجه خاص حول تطور ييتس هي نقطتان . أما النقطة الأولى التي تطرّقت إليها منذ حين فهي إنجاز ما أنجز ييتس في سنوات منتصف العمر ، وفي السنوات الأخيرة ، وإنه لمثال عظيم ودائم — ينبغي للشعراء القادمين أن يدرسوه مع التقدير — لما سميته بشخصية الفنان . وهي نوع من الامتياز الذي هو أخلاقي بقدر ما هو فكريّ . وأما النقطة الثانية التي تلي بصورة طبيعية ، بعد ما قلت في نقدي للنقص في التعبير الكامل عن الانفعال في أعماله الباكرة ، فهي أن ييتس شاعرٌ منتصف العمر بصورة مُجَليّة . على أني في هذا الصدد بعيد عن أن أقصد أنه شاعر قرّاء منتصف العمر وحدهم ، إذ أن موقف الشعراء الشباب الذين يكتبون بالانكليزية في كل أرجاء العالم ، منه ، دليل كافٍ على نقيض ذلك ، ثم إنه لا يوجد ، من الوجهة النظرية ، سبب يجعل إلهام الشاعر أو مادته تنضب قبل وَهْنِ العقل في الشيخوخة . ذلك لأن الإنسان القادر على المعاناة يجد نفسه في عالم مختلف في كل عقد من حياته ، وهو يراه بعينين مختلفتين ، وتتجدد مادة فنه على نحو مستمر . ولكن قليلاً جداً من الشعراء أظهروا في الحقيقة هذه المقدرة على التكيّف مع السنين . وهي تقتضي في الواقع إخلاصاً فائقاً وشجاعة في مواجهة التغيّر . فأكثر الناس إما أن يلتصقوا بأشكال المعاناة في الشباب بحيث تغدو كتابتهم تقليداً غير أمين لأعمالهم السابقة ، وأمّا أن يهجروا هواهم ، ويكتبوا معتمدين على عقولهم ، لا على قلوبهم ، ببراعة فنية جوفاء متداعية . بل هناك إغراء آخر أشد من ذلك سوءاً ، وهو أن يغدو المرء مبجّلاً ، وأن يصبح من الشخصيات العامة التي ليس لها إلاّ حياة عامة — معلّقة على المشاجب بزخارفها وألقابها ، لا تعمل ولا تقول ، بل لا تفكر ولا تحس إلاّ ما تعتقد أن الجمهور ينتظرُ منها . ولم يكن ييتس من هذا النوع من الشعراء . وربما كان هذا هو السبب في أن الشباب ينبغي أن يجدوا شعره المتأخر مقبولاً أكثر مما يستطيع ذلك من هم أكبر سنّاً بسهولة . ذلك لأن الشاب يستطيع أن يراه شاعراً ظل في أعماله شاباً دائماً . بأفضل المعاني ، وغدا ، بأحد المعاني ، شاباً حين أسَنَّ .

فأمّا الشيوخ فسيتعرّضون لصدمة بمثل هذا الكشف عمّا يكون الإنسان عليه حقاً، وعمّا يظل عليه، وسيرفضون أن يصدقوا أنهم على هذه الشاكلة:

أوَ تحسب ذلك شنيعاً، أن يكون التحرّق والعنفوان
يعربدان، شاهدَيْن على شيخوختي؛
على أنهما لم يكونا داءً وبيلاً، حينما كنت يافعاً
وأيُّ شيء لديَّ سواهما يَحفِزُني إلى الغناء؟

وهذه الأبيات شديدة الأثر، على أنها ليست بالممتعة جداً. وقد تعرّضت العاطفة مؤخراً للنقد من قبل ناقد انكليزيّ أُقدّره بصورة عامة، ولكني أحسَب أنه أساء قراءتها. فأنا لا أقرؤها اعترافاً شخصياً لرجل كان يختلف عن الآخرين، بل لرجل كان في جوهره الرجل ذاته كمعظم الآخرين. وإنما يتمثل الفرق الوحيد في الوضوح والصدق والعنفوان الأعظم. وأيُّ رجل صادق، مسن بما يكفي، يمكن أن تكون هذه العواطف بالقياس إليه غريبة كل الغربة؟ وإنه لمن الممكن تخفيف غُلَوائها، وتنظيمها عن طريق الدين، ولكن من يستطيع أن يقول إنها ميتة؟ إنهم أولئك الذين ينطبق عليهم مبدأ لاروشفوكو: «**حين تغادرنا النقائص نعلّل أنفسنا بالاعتقاد بأننا نحن الذين تركناها**». وإنما تتمثل مأساة حكمة ييتس المنطوية على المفارقة، تتمثل كلها في البيت الأخير.

وعلى نحو مشابه فإن مسرحية (المطهر) ليست، كذلك، بالممتعة جداً، فهناك جوانب منها لا أحبها بنفسي. ولقد وددت لو أنه لم يعطها هذا العنوان، لأني لا أستطيع أن أتقبّل مَطْهَراً ليس فيه إشارة، أو على الأقل توكيد على التطهير.

ولكن بصرف النظر عن البراعة المسرحية الفائقة التي وضع بها هذا القدر الكبير من الحدث ضمن نطاق مشهد قصير جداً ليس فيه إلاّ القليل من الحركة، فإن المسرحية تقدم عرضاً بارعاً لانفعالات شيخ، وأحسب أن المقطوعات الساخرة (Epigrams) التي أوردتها تبدو لي قابلة لأن تؤخذ بالمعنى الدراميّ بمقدار ما تقبل ذلك المسرحية (المطهر) تماماً. فالشاعر الغنائي ـــ وقد كان ييتس دائماً غنائياً،

حتىٰ حين يكون مسرحياً ـــ يستطيع أن ينطق عن كل إنسان ، أو عن أُناس يختلفون اختلافاً شديداً عن نفسه ، ولكن لا بدّ له ، ليفعل ذلك ، من أن يكون قادراً ، في اللحظة الراهنة ، على مطابقة ذاته مع كل إنسان أو أُناس آخرين . أمّا ما يخدع بعض القرّاء ، بأن يدخل في رَوْعهم أنه إنما يتحدث عن نفسه ، وعن نفسه وحدها ، فليس ذلك سوىٰ مقدرته التخيّلية على أن يغدُوَ هكذا ـــ ولا سيّما حين يؤثِر ألاّ يكون هؤلاء متضمّنين .

ولست أودّ التوكيد على هذا الجانب من شعر ييتس في الشيخوخة فحسب ، بل أودّ أن ألفت الانتباه إلى القصيدة الجميلة في (السلّم الحلزوني) ، في ذكرى (ايفاجور ـــ بوث) و (كرن ماركيفيتش) ، التي تكتسب فيها الصورة ، في البداية من قوله :

فتاتان ، في حُلّتين من حرير
وكلتاهما جميلة ، وإحداهما غزالة

إرهافاً أعظم ، وذلك بتأثير صدمة البيت التالي بعده ، إذ يقول :

حين عراهما الذبول ، عجوزين مهزولتين ، كالهيكل العظمي .

وكذلك ، إلى قصيدة (كول بارك) التي مطلعها :

كنت أتأمل تحليق السنونو
فوق عجوز ومنزلها

ففي مثل هذه القصائد يحس المرء أنه قد تم الاحتفاظ بأكثر انفعالات الشباب حيوية وأكثرها قبولاً .

فأهمية تطور ييتس في شعره المسرحي تعدل أهمية تطوره في شعره الغنائي . وقد تحدثت عنه من حيث كونه شاعراً غنائياً ـــ بمعنىٰ ما كنت لأُفكر به فيه أنا ، مثلاً ، من حيث كونه غنائياً . وإنما أقصد بهذا نوعاً معيناً إلى حد ما من الانتقاء في الانفعال أكثر مما أقصد به قوالب عروضيّة معيّنة . ولكن ما من سبب يمنع الشاعر الغنائي أن يكون شاعراً مسرحياً أيضاً . وإنما يمثل ييتس بالنسبة إليَّ أنموذج الكاتب

المسرحي الغنائي. وقد اقتضاه الأمر كثيراً من السنين ليطور شكلاً مسرحياً ملائماً لعبقريته.

وحين بدأ أولاً بكتابة المسرحيات كان المسرح الشعري يعني مسرحيات كتبت بالشعر المرسل أما الآن فقد غدا المرسَل بحراً ميتاً منذ أمد طويل. وسيكون من الخروج عن إطار موضوعي أن أتطرّق إلى كل أسباب ذلك الآن. ولكن من الواضح أن الشكل الذي عالجه شكسبير معالجة جيدة بهذا التفوّق، كانت له مساوئه. فإذا كنت تكتب مسرحية من طراز مسرحية شكسبير ذاته كان التذكّر طاغياً، وإذا كنت تكتب مسرحية من طراز مختلف فإنما هي إلهاء. ويُضاف إلى ذلك أنه لما كان شكسبير أعظم كثيراً من أي كاتب مسرحيّ تلاه فإن الشعر المرسل قلّما يمكن فصله عن حياة القرنين السادس عشر والسابع عشر: إذ قلّما يستطيع أن يدرك الإيقاعات التي تُنطَق بها الانكليزية في هذه الأيام. وأظن أنه إذا كان لأي شيء من قبيل الشعر المرسل النظامي أن يعاد توطيده فإنما يكون ذلك ممكناً بعد مفارقة طويلة له، يكون خلالها قد حرّر نفسه من روابط الزمان. ولم يكن من الممكن في عصر مسرحيات ييتس الباكرة استعمال أي شيء آخر للمسرحية الشعرية: وليس هذا نقداً لييتس نفسه، وإنما هو تأكيد أن التغيرات في أشكال الشعر تأتي في لحظة ما ولا تأتي في أُخرىٰ. وتنطوي مسرحياته الشعرية الباكرة، بما فيها «الخوذة الخضراء» التي كتبت بنوع من البحر السباعيّ على قدر كبير من الجمال، وهي، على الأقل، أفضل مسرحيات شعرية كتبت في عصرها. ويلاحظ المرء، حتىٰ في هذه، بعض التطور في الشذوذ في البحر العروضي، ولم يقم ييتس بابتكار بحر عروضي جديد ابتكاراً تاماً، ولكن وزن الشعر المرسل في مسرحياته المتأخرة يظهر تقدماً عظيماً في هذا الصدد. على أن الأكثر إثارة للدهشة إنما هو التخلي الفعلي عن البحر المرسل في (المطهر). ومن الوسائل المستعملة بنجاح عظيم في بعض مسرحياته المتأخرة الفصل الإضافي للجوقة الغنائية، ولكن من الأسباب الأُخرىٰ والهامة للتحسين ذلك التخلص التدريجيّ من الزخرف الشعري، وربما كان هذا هو الجزء الأكثر إيلاماً في

عمل الشاعر الحديث الذي يُحاول أن يكتب مسرحية بالشعر ، على قدر ما يتصل ذلك بالنظم الشعري . وإنما يتجه مسار التحسين نحو صرامة أعظم فأعظم . ويعد البيت الجميل من أجل ذاته ترفاً خطيراً ، حتىٰ بالقياس إلى الشاعر الذي جعل من نفسه فناناً بارعاً في تقنية المسرح . أما ما هو ضروري فهو الجمال الذي لا يكون في البيت ، أو في الفقرة القابلة للعزل ، بل يكون محبوكاً في النسيج المسرحي ذاته بحيث أنك قلّما تستطيع أن تقول : أَوَ تكون الأبيات هي التي تضفي العظمة على المسرحية، أم أن المسرحية هي التي تقلب الكلمات إلى شعر . (ومن الأبيات الأكثر إثارة للهزة في « الملك لير » هذا البيت البسيط :

أبداً ، أبداً ، أبداً ، أبداً ، أبداً .

ولكن أنّىٰ لك ، إذا صرفت النظر عن الإحاطة بالسياق ، أن تقول إنه شعر ، أو حتىٰ نظم وافٍ بالغرض . وتغدو تنقية ييتس لشعره أكثر وضوحاً في (مسرحيات للراقصين) ، وهي أربع ، وفي المسرحيتين الواردتين في المجلد المنشور بعد وفاته : وهي في الحقيقة تلك التي كان قد وجد فيها قالبه المسرحيّ الصحيح والنهائيّ .

والمسرحيات الثلاث الأُولىٰ من « مسرحيات للراقصين » هي التي يظهر فيها الطريقة الداخلية لمعالجة الأُسطورة الأيرلندية في صورة متعارضة مع الطريقة الخارجية ، وهي التي تحدثت عنها فيما سلف . ففي المسرحيات الباكرة ، وكذلك في القصائد الباكرة ، حول الأبطال والبطلات الأُسطوريين ، أحسّ أن الشخصيات تُعامَل بالاحترام الذي توليه الأُسطورة ، على أنها مخلوقات من عالم يختلف عن عالمنا . أمّا في المسرحيات المتأخرة فهي رجال ونساء من هذا العالم . وقد ينبغي لي ألاّ أدرج في هذه الفئة بالذات « حلم الجسد » ، لأن (دِرموت) و (ديفورجيلاّ) شخصيتان من التاريخ الحديث ، ولكني أودّ الإشارة ، تعزيزاً لما كنت أقوله ، إلى أن هذين العاشقين في هذه المسرحية لهما شيء من عالمية بأولو وفرانشيسكا ، وهذا ما لم يكن ييتس ، الأحدث سناً ، ليضفيَه عليهما . وعلى هذا فمع (كشلين) في (بئر الصقر) ، وإيمرو إيثين في (غيرة إيمر الوحيدة) لا تطرح علينا الأُسطورة من أجل ذاتها ، بل

وسيلةً إلى موقف ذي مغزىً عالمي .

وأرىٰ ، عند هذه النقطة ، أنني ربما تركت انطباعاً مناقضاً لرغبتي وعقيدتي ، مؤداه أن الشعر والمسرحيات في المرحلة الباكرة عند ييتس يمكن تجاهلهما لصالح عمله اللاحق . على أنك لا تستطيع أن تقسم أعمال شاعر عظيم هذه القسمة الحادة على هذا النحو . وحيث توجد الاستمرارية في مثل هذه الشخصية الإيجابية ، ومثل هذا الغرض الواحد ، لا يمكن فهم العمل اللاحق ، أو الاستمتاع به على نحو سليم من دون دراسة العمل الأسبق وتقديره . كما أن العمل اللاحق ، مرة أُخرىٰ ، يلقي ضوءاً على السابق ويرينا جمالاً ودلالة لم يجر إدراكهما من قبل . ولا بدّ لنا أيضاً أن ندخل في الحسبان الظروف التاريخية . لقد ولد ييتس ، كما قلت آنفاً ، في نهاية حركة أدبية ، وهي حركة أدبية لا يعرف معها إلاّ أُولئك الذين أجهدوا أنفسهم باللغة ، العمل والمثابرة اللذين يقتضيهما تحرير المرء لنفسه من مثل هذه المؤثرات . ومع ذلك فنحن إذا أَلِفنا ، من الناحية الأُخرىٰ ، الصوتَ الأقدم استطعنا أن نسمع درجاته الفردية ، حتىٰ في أوّل ما نشر له من شعر . ففي أيام شبابي كان يبدو أنْ ليس هناك طاقات عظيمة مباشرة للشعر ، لا لتُعين ولا لتعوق ، ولا ليتعلّم المرء منها ولا ليتمرّد عليها . ومع ذلك فأنا أستطيع أن أفهم صعوبة الموقف الآخر ، وجسامة المهمة . أمّا مع المسرحية الشعرية ، من الناحية الأُخرىٰ ، فالوضع معكوس ، لأن ييتس لم يكن يملك شيئاً ، وكنا نملك ييتس . وقد بدأ كتابة المسرحيات في عصر كانت فيه المسرحية النثرية الخاصة بالحياة المعاصرة تبدو هي الغالبة مع ما لها من مستقبلها غير محدود يمتدّ أمامها ، على حين كانت الملهاة الساخرة (Frace) الخفيفة تقتصر على معالجة أطوار معينةٍ من حياة الحواضر لها امتيازها ، على حين مالت المسرحية الجادة إلى أن تكون منشوراً سريع الزوال حول بعض المشكلات الاجتماعية العابرة . وفي وسعنا الآن أن نبدأ برؤية أن المحاولات الباكرة الناقصة التي قام بها يحتمل أن تكون هي ذاتها أدباً أكثر ديمومة من مسرحيات شو . وإن عمله المسرحي على الإجمال قد يُبلي بلاءً أعظم في الدفاع في وجه عاميّة جادة شافتزبري المدنية الناجحة التي كان يعارضها معارضة

صلبة كما كانت تفعل هذه ، ومثلما كان يصوغ شعره ، منذ البداية ، ويتصوره بلغة الكلام لا بلغة الطباعة . وعلى هذا فقد كان يعني ، في الدراما دائماً أن يكتب مسرحيات تمثل لا لمجرّد أن تُقرأ . وكان يعني ، فيما أرىٰ ، بالمسرح ، أداةً للتعبير عن وعي شعب أكثر منه وسيلة إلى شهرته الخاصة أو إنجازه . وإني لمقتنع أنك لا تستطيع أن تأمل أن تنجز أي شيء يستحق احتمال عبئه إلاّ إذا خدمته بهذه الروح . وبالطبع فقد كانت له بعض المزايا العظيمة التي لا يجرده سردها من أي شيء من مجده : وهي زملاؤه . وهم أُناس أولو موهبة طبيعية في الكلام والتمثيل لم يتطرق إليها الفساد . ومن المستحيل أن نَفْصِلَ ما أسدىٰ إلى المسرح الأيرلندي عمّا أسدىٰ المسرح الأيرلندي إليه . ومن نقطة الفائدة هذه تم الحفاظ على حياة المسرح الشعري حينما دُفِعَ به ، في كل مكان آخر ، إلى القبر . وليست أعرف أين ينتهي ما ندين به له كاتباً مسرحياً ـــ ولن ينتهي ، عاجلاً أو آجلاً ، حتىٰ ينتهي ذلك المسرح نفسه . وكان يؤكد ، في كتاباته في المناسبات ، حول موضوعات مسرحية ، مبادىء معينة يجب علينا أن نتمسك بها على نحو ثابت ، كأولوية الشاعر على الممثل ، والممثل على مصور المشاهد ، والمبدأ القائل إن المسرح ، في الوقت الذي لا يحتاج فيه إلى أن يكون معنياً « بالشعر » فحسب ، بالمعنىٰ الروسيّ الضيق ، يجب أن يكون للشعب ، وأنه لكي يكون ذا ديمومة لا بدّ له أن يُعنىٰ بمواقف أساسية . وكان ، هو المولود في عالم يقبل بصورة عامة مذهب الفن للفن ، والذي استأنف حياته وسط عالم كان يطلب فيه إلى الفن أن يكون وسيلة إلى أغراض اجتماعية ، يتمسك بحزم بالنظرة الصائبة التي تتوسّط هاتين النظرتين على الرغم من أنها ليست ، بحال من الأحوال ، حلاً وسطاً بينهما ، وقد بيّن أن الفنان حين يخدم فنه بالشمول الكامل فإنما يؤدي في الوقت ذاته أعظم خدمة يستطيع أن يؤديها إلى أُمته ، وإلى العالم كله .

وإذا كان المرء قادراً على الثناء فذلك لا يعني بالضرورة أن يحس بالاتفاق الكامل . وأنا لا أواري الحقيقة القائلة إن هناك جوانب من فكر ييتس وشعوره لا تميل إليها نفسي . وأنا أقول هذا لمجرد الإشارة إلى الحدود التي وضعتها لنقدي . وإنما

تنشأ مسائل الاختلاف والاعتراض والاحتجاج في مجالالعقيدة ، وهذه مسائل حيوية . لقد كنت معنيّاً بالشاعر والكاتب المسرحي فحسب ، على قدر ما يمكن عزل هذين ، على أنه ليس من الممكن ، على المدىٰ البعيد ، عزلهما عزلاً كاملاً . ولا بدّ من القيام في يوم من الأيام بدراسة كاملة مفصّلة لمجمل أعمال ييتس ، وربما سيحتاج ذلك إلى منظور أبعد مدىٰ . وهناك بعض الشعراء الذين يمكن أن ينظر في شعرهم بمعزلٍ تقريباً ، ابتغاءً للمعاناة والمتعة . وهناك آخرون يتسم شعرهم بأهمية تاريخية أبعد مدىٰ ، على الرغم من أنهم يقدمون المعاناة والمتعة بالقدر ذاته . وقد كان ييتس واحداً من الفئة الأخيرة : لقد كان واحداً من أُولئك القلائل الذين يعد تاريخهم تاريخ عصرهم . والذين هم جزء من وعي عصر لا يمكن أن يفهم من دونهم . وهذا موقع بالغ السمو يتبوّؤونه . ولكني أعتقد أنه موقع المتمكّن المطمئن .

الفهرس

صدر عن دار كنعان للدراسات والنشر:

- الشخصية والقيمة والأسلوب .... يوسف سامي اليوسف
- حرب المياه في الشرق الأوسط .... حمد الموعد
- احتجاز التطور .... عادل سمارة
- الحماية الشعبية .... عادل سمارة ـ عودة شحادة
- الأمواج البرية .... ابراهيم نصر الله
- مظاهر الأسطورة .... مرسيا الياد
- بقايا الروح / شعر .... محمود السرساوي
- مفترق البيارات / مجموعة قصصية ... أحمد سعيد نجم
- أزمة الحركة القومية العربية .... سلامة كيلة

تحت الطبع:

- المقدمات الكلاسيكية لمفهوم الاغتراب .... فالح عبد الجبار
- هل الاسلام يوتوبيا .... د. يوسف سلامة
- اسرائيل والمتغيرات الدولية .... حمد الموعد
- النظام الداخلي لحركة اخوان الصفا .. خير الله سعيد
- رعويات كنعانية / شعر .... عز الدين المناصرة
- في الشعر والشعراء .... ت. س. اليوت
- جدل / البورجوازية العربية .... كتاب دوري في العلوم الاجتماعية

التنضيد الضوئي والطباعة
مطبعة الكاتب العربي
دمشق - شارع خالد بن الوليد - ☎ ٢٣٨٨٦٧
٢١٩٧٢٨

في الشعر والشعراء

قلائل هم الشعراء الذين ينظّرون لممارستهم الشعرية، ومن هؤلاء ت.س.اليوت، الذي يرتقي في فهمه الرهيف لمعنى الشعر إلى مستوى موهبته الشعرية الكبيرة، معطياً نموذجاً، يكاد ان يكون فريداً، تتساوى فيه ممارسة الشعر ومنظوره في آن.

في هذا الكتاب يقدم اليوت منظوره للشعر في وظيفته الاجتماعية، وفي معناه الخاص به الذي يجعله جنساً ادبياً مستقلاً يختلف عن غيره من الاجناس الادبية. ولعل ما يميّز هذا المنظور ربط الشعر بلغة الشعب وثقافته ووعيه واحاسيسه، فالشعر صورة عن لغة شعب معين ومداخلة للحفاظ على هذه اللغة وصيانتها حيّة ومتجددة، كما انه وبالقدر ذاته مرآة لثقافة شعب محدد واداة لحفظ هذه الثقافة والدفاع عنها. إن ارتباط الشعر باللغة القومية في مسارها المتعدد الوجوه يجعل من الشعر ذاكرة قومية تتضمن الزمن الشعبي ـ اللغوي في مراحله المتعددة، وتخبر عن الثقافة القومية في تطورها اللغوي. مع ذلك فإن تاكيد اليوت السمة القومية للشعر لا يفضي به إلى قول يفصل ثقافات الشعوب عن بعضها، او يجعل منها جزراً منعزلة، فهو يرى ان التفاعل الثقافي بين الشعوب شرطاً لانتاج الشعر القومي بالمعنى الصحيح.

تكمن اهمية هذا الكتاب في مقاربته الاصيلة، إذ انه لا يتحدث عن «الشعر العظيم» و«الشعر الادنى» بمعايير ذهنية ومجردة ترى الشعر ولا ترى الحياة، إنما يرى الشعر الحقيقي في اقتراب لغته من عصره، ومن لغة القارىء الذي يقرأ الشعر في هذا العصر.

الناشر

دار كنعان
للدراسات والنشر